أمـــا بعد

أفكار تستظل نفسها

في الكتابة.. وفي ما حول الكتابة

رئيس التحرير *

(١)

الكتابة ــ **وهي هنا الإبداع ــ في إحدى تعريفاتها الأقرب للمبتغى: هي السويّة العالية من السلوك اللغوي.**

فماذا إذا كانت الكتابة عربيّة، وماذا إذا كان الكاتب عربياً؟ هل سيكتمل التوصيف، أم أنه سيظلّ ناقصاً؟ وهل علينا استدراك وظائف أخرى لمأثور القول؟

وهل تتساوى الوظائف، **إذ تختلف الأمكنة والأزمنة، ويختلف الناس، وتختلف الظروف، وتختلف الغايات؟**

وهل سنُعلي من شأن الكتابة، **كي نُعلي من شأن الكاتب، لمجرد أنه يكتب ولمجرد أنه كاتب؟!**

وماذا إذا أكدنا الحقيقة التي لا تقبل التردد، ولا تحتمل التأويل:

الحرية **أثمن من الكتابة عنها.**
والمرأة **أجمل من الكتابة عنها.**
والأرض **أخصب من أشكال التعبير عنها.**
والحب **أمتع من السعي إليه.**

التعريف، إذن، سيظلّ ناقصاً، مرتبكاً مربكاً، ذا حال تستبعد المبتغى ــ الأساس، وتستدعي حواشيه التي تفوت على المعنى استدراك قيمته، ليصبح من الإنصاف، عدم اعتماد ما لم يكتمل، على أساس أنه المكتمل، الذي يرتب للكتابة أمر نفوذها المفترض.

الكتابة، إذنْ، هي السويّة العالية من السلوك اللغويّ، الذي يسعى في تغيير خريطة الأشياء، لتكون حياة الإنسان.

ـ وهو في هذه الحال الإنسان العربي ـ أفضل مما هي عليه، بفعل الأسباب الموجبة لذلك، لتكون هذه الأسباب نفسها، **الأكثر مدعاة لأن تكون مهنة**

الكتابة سلوكاً، أو موازية لسلوكٍ، يأخذ المعنى إلى سويّة ما يجب أن يتحقق لهذا الإنسان:

أرضه مستعادةٌ

وحقه مستعادٌ

وكرامته مصونةٌ

وعيشه كريمٌ

وثرواته بيديه.

ووقته متاحٌ للإحساس بالجميل، والمتسامي، والمتعالي... والمرغوب..

أي أنه يستعيد ما هو له على أن تكون **الكتابة** (عنصراً) مشاركاً في ذلك، لا شاهداً ومؤرشفاً فحسب.

(٢)

في غاية الكتابة، تفصح الأشجار عن نفسها، يفصح الدوري، يفصح النيص، وتفصح الأيائل، وتصون الخديعة، أيضاً، نفسها، ومن شغف بالأذى، أحياناً، ترتجل الكتابة أشكال أذيّتها، حيث تصبح الأباطيل نشيداً ولغواً.. سلوكاً يتحايل على غايته بالإدعاء، وتصبح الكتابة وكراً لدبابير، لا عشاً للمعاني الخيرة، وتنشط سلالة الثعابين السوداء، وتتسع مساحة المياه الراكدة (**اقرؤوا الكاتب والمخرج الفرنسي الفاسد ميشيل هويلبك الحائز على جائزة "الكونكور"، واقرؤوا عنه لتعرفوا ما تفعله الكراهية في الروح الملوث)**.

أما الدمائة الكاذبة فستقود، حتماً، للنفاق، لتنساب الكتابة كمياه والجفاف، شاحبة زرقاء مثقلة بيقين عابر، وبصيرة عمياء، لندرك متعة العطش! مثلما ندرك متعة العزلة، التي تستعيد دم الكتابة في شرايين مطمئنة، في الوقت الذي يقود به اليقين الشاحب، بعض ممثليه، إلى بلاهة في الأمل تشبه التأتأة التي هي عدوة البلاغة.

(٣)

الكتابة أفقٌ، وليس لأحد من إمكانية أن يضع يده على الأفق. والذين يتصورون غير ذلك يتوهمون، وهم يفترضون دوراً للحارس مع الداخل خلسة إلى غير بيته!

وسلوك الكتابة أمرٌ معروف، أما بواعثها فعليك اكتشافها، عليك أن تمدّ يدك إلى غابات كثيفة، وإلى صحارى، وإلى كهوف... وعليك أن تتلمس الدفء دون رؤية النار، وأن تحسّ البرد دون أن تلمس الثلج، أن تتحرى أنين الماء، وتكسر الطين على الضفتين، أن تتوعد المجرى بأغانٍ صافية، تقايض بها الوحشة، **فالكتابة**، وحدها، تحقق شروطاً لا تتحقق بشروط، **والكتابة** وحدها ــ وإن كانت قفلاً صغيراً ــ من يفتح الأبواب الكبيرة كما يقول **رسول حمزاتوف**. وفي الكتابة، وحدها، كما يقول أيضاً، تجمع الليل والنهار في صفحة واحدة، والخريف والربيع في جملةٍ مفردة، وتجمع أيضاً، الحق والباطل، ومن هنا، ربما، تتأتى خطورة **الكتابة**.

والكتابة، حتى ولو كانت تعويضاً أو نكوصاً، أو مرضاً، كما تقول بعض الفرضيات، فإن صفتها المهيمنة هي الريادة.

"والرائد لا يكذب أهله"

ألهذا، ربما، تمتلئ الساحات بتماثيل الشعراء والروائيين والمفكرين، ولا يذبل على أضرحة بعضهم الورد أبداً. ومن زار موسكو، سيعرف أن الورد لم يذبل على قبر **بوشكين**، منذ أن رحل بطلقة غادرة من رجل سفيه، رغم ما حلّ بتماثيل غيره من العظماء من أذى بدوافع غامضةٍ وأخرى معروفة.

(٤)

الكتابة: عبء الحقيقة على صاحبها، وعذاب الموهبة، في ابتكار وسائلها التي لم يصل إليها أحد، فتنة التدبير، وفتنة التبشير بالمواجهة المؤجلة بين النقائض، توليد الحلم من خرائب الواقع ومن استبدال مساوئه، ومن تبويب مراتب الشقاء، ومكامن الحنين.

وفي الكتابة تختار ماضيك وتختار حاضرك، وبهما تملأ الفراغات التي تفرضها عليك الأقدار، الفراغات التي تضيّق عليك وتضيق.

والكتابة في شكلٍ من أشكالها، اعتذار الموهبة عن الخطأ الإنساني وتوليدٌ لخصائص الأفضل. وهي، في نهاية الأمر، خروج على أعراف الطاعة والامتثال وفقدان اليقين.

(٥)

أمةٌ بلا كتاب .. بلا كتابٍ حقيقيين.

أمةٌ يتيمة.

ونحن لسنا كذلك.

أليس كذلك؟

هجرة المفهوم واغتراب المصطلح
نظرية التلقي أنموذجاً

هواري بلقندوز

لا شك أنّ أهم ما يُميز خطاب نقد النقد هو تلك الفاعلية النسقية التي يصوغ بموجبها لغته الواصفة (Métalangage)(١) في إطار جملة من الأسس النظرية والمنهجية؛ حيث يكون الجانب الاصطلاحي على قدر أوفر من تلك الفاعلية. هذه اللغة التي يقوى بها على نسج أنساقه ورسم حدوده المنهجية في إطار تقليد خطابي متميز بإمكانه أن يفتح آفاقاً جديدةً للنقاش في الدراسات الأدبية العربية المعاصرة، ولا سيّما ما يتعلق منها بالمصطلح والموضوع والمنهج.

وإذا كانت فعالية كل خطاب نقدي تتوقف على مدى فعالية لغته الإجرائية؛ فإنّ خطاب نقد النقد يتميز بخصوصية لغته الاصطلاحية التي يقوم عليها نظرياً وإجرائياً، بحيث يكون المصطلح مفتاح هذه اللغة عبر كافة مستوياتها، تصديقاً لقول أحدهم: "مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى،

فهي مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يميّز كل واحد منه عمّا سواه. وليس من مسلك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليس مدلولاته إلى محاور ذاته، ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال"(٢). وبناء على ذلك فإنّ ما يميز العلوم بعضها عن بعض إنما يتعلق باختلاف مصطلحاتها ومدى دقتها؛ ممّا يجعل أنساق المعرفة تتحدّد وتتشكل في المسار التطوري تعاقبياً (Diachroniquement) وبشكل فعّال. المصطلح إذن بهذا المعنى "علاقة دالة محدّدة لحقل معرفي معيّن، أو قل إنه يُسمّ الخطاب ويُعلمه"(٣).

ونظراً للأهمية التي يشغلها المصطلح في خطاب نقد النقد؛ فإنّه يتعيّن على إجرائية المصطلح في هذا المجال أن تتمثل مجموعة من القيود والضوابط النظرية والمنهجية التي تحكم عملية وضع وتوليد المصطلح وكيفية الاشتغال به، وذلك ضمن إطار ما يسمى بـ: (علم المصطلح أو المصطلحية Terminologie)، بوصفه فرعاً مستقلاً عن اللسانيات يغرف من بعض مستوياتها الداخلية من مثل اعتماده على ضوابط التوليد (Neologie) والأثالة (Etymologie) والمعجميات (Lexicologie) بقطبيها الدلالي والصرفي من جهة، ومن جهة أخرى يعتمد على ضوابط وأساليب الترجمة (Traduction)(٤)؛ حيث يتعلق الأمر بنقل المصطلح الخارجي إلى أنساق لغتنا العربية مثلما هي الحال بالنسبة لمصطلحات نظرية التلقي وباقي

* باحث وكاتب من الجزائر.

المناهج والتيارات النقدية الغربية الوافدة إلى الساحة النقدية العربية عبر قناة الترجمة.

١ ـ مصطلح المفهوم ومفهوم المصطلح:

إنّ إشكالية تحديد المفهوم وإبراز دلالته ومعناه أمر ينطوي على جملة من الصعوبات المنهجية ولا سيما في الأبحاث الفلسفية والمنطقية المعاصرة، ويزداد الأمر حدّة وتعقيداً حينما يتعلق الأمر بدلالته في أنساق الثقافة العربية المعاصرة؛ ممّا يستدعي منّا وقفة استقصائية مركزة تكاد تحيط بجميع ملابسات هذه الظاهرة.

إنّ أول ما ينبغي أن نشير إليه هو أنّ تسمية (مفهوم) مضطربة لاعتبارات لغوية ومعرفية وزمنية في الآن نفسه. ففي اللغة العربية مثلاً نجد: مفهوم، وتصور، ومعنى عام، وفكرة، ومدرك وأفهوم(٥) بمثابة مقابلات مترادفة للمصطلحات الإنجليزية والفرنسية والألمانية (Notion/concept/ begriff) في المعاجم ثنائية اللغة (bilingual).

ولعل اختلاف هذه التسميات (للمفهوم) يرجع إلى اعتبارات منهجية تجد مسوغاً لها ضمن اختلاف اتجاهات علم المصطلح. ولا دل على ذلك من إجرائية مصطلح (التصور) التي ما برحت تتغذى من الاتجاه الموضوعي بوصفه مرجعية مثلى لتفسير معظم الملابسات النظرية لقضايا المصطلح، ولذلك نجد أنصار هذا الاتجاه يستخدمون مصطلحي الماصدق والمفهوم. في حين يشيع تداول مصطلحي الشمول والتضمن على أنهما أنموذجان أساسيان للمفهوم لدى أنصار الاتجاه الفلسفي(٦). وقد يكتسب مصطلح المفهوم لدى جمهور المشتغلين على علم المصطلح من العرب بُعداً تداولياً مركزياً على غرار مصطلح التصور؛ لأنّ التصور يشير بالعربية إلى العملية الذهنية ونتاجها في حين أنّ المفهوم يقتصر على الناتج الحاصل في الذهن من تلك العملية(٧). ولا يمكننا ـ بحال من الأحوال ـ أن نصدف عن دلالة المفهوم عند علماء الأصول التي تبدو من الدقة والاختلاف ما يؤهلها للانسجام مع النظرية اللسانية المعاصرة. وفي هذا الصدد يذهب علماء الأصول إلى أنّ المفهوم ما دل عليه اللفظ والقول وهو خلاف المنطوق. كما أنه ينقسم إلى مفهوم الموافقة أي ما فهم من الكلام من جهة المطابقة(٨). ومفهوم المخالفة أي ما فهم منه من جهة الالتزام(٩).

وتجدر الملاحظة إلى أنه في عام ١٩٦٨ تبنت المدارس المصطلحية المتأثرة بـ **يوجين فيستر** واللسانيات الجرمانية تعريفاً دقيقاً ومستقراً للمفهوم على أنه تمثيل ذهني يستخدم لتصنيف أفراد العالم الخارجي أو الداخلي عن طريق التجريد بصورة اعتباطية. وقد صادقت على مشروعيته المنظمة الدولية للتقييس بجنيف في توصيتها رقم ٧٠٤. وعلى الرغم من التعديلات الجزئية التي مسّت هذا التعريف من قبل المدرستين السوفيتية والكندية إلا أنّ إجرائيته ظلت مستقرة على صعيد الدراسات المصطلحية المعاصرة(١٠). ولكل مفهوم بُعدان أساسيان: أولهما كمي وهو الشمول (الماصدق)، والثاني كيفي هو التضمن يتناسبان في إطار دلالة المفهوم عكسياً بحيث كلما ازداد التضمن نقص الشمول أو الماصدق والعكس بالعكس. فإذا أضفنا صفة (ناطق) إلى مفردة حيوان مثلاً تقلص عدد الموصوفات من الحيوان، واقتصر على جنس الإنسان بمفرده. وعلى غرار ذلك يتميز المفهوم بطابعه التجريدي الذي ينتزع وجوده من فعل الفكر ونشاطه، وكذا سمته الجدلية التي تخول له القدرة على العيش والتمفصل في محيطه المعرفي، وغير بعيد عن بيئته المعرفية الأصل. وهذه العملية المعرفية تنعت عادة بانتقال المفاهيم، الذي يتم تبعاً لجملة من المحدّدات أهمها: عنصر الزمن، وعنصر الحاجات، والإكراهات الثقافية والمادية، وخصوصية المرجعيات التي تعمل وراء تلك الحاجات والإكراهات(١١).

وعلى هذا الأساس فإنّ عملية ترحيل المفاهيم من مجال معرفي إلى آخر وإن كانت ممكنة؛ فإنها تنطوي على مزالق منهجية لا حصر لها لا لشيء إلا لأنّ المفهوم يُعبر عن هويته النظرية والإجرائية من خلال ارتباطه أو انبثاقه من مجال معرفي معين، وتنوع حركيته بين الميوعة والصلابة والانغلاق والانفتاح بحسب البنية الابستيمولوجية للحقل المعرفي الذي ينتمي إليه. وممّا لا شك فيه أنّ إنتاج المفاهيم يرتبط بإنتاج الثقافة والمعرفة بشكل عام إذ إنّ الثقافة تبدع بغير انقطاع أو توقف رموزاً جديدة خاصة باللغة والفن والدين(١٢).

وعلى الرغم من الخصوصيات النظرية والإجرائية التي يتميز بها المفهوم في كيانه وحركته وتشكله وفضائه المرجعي إلا أنه يظل يفتقر إلى معايير ضابطة من شأنها أن تؤطر أيّ عملية إسناد منهجي نسقي كامل على تلك الخصوصيات. ومن ثمة تختلط المفاهيم وتتداخل مما يفضي إلى تضارب في الاصطلاح يغدو معه الأمر منصباً على استهلاك المصطلح بدلاً من استهلاك معطيات المعرفة وعناصرها. وعلى غرار ذلك فإنّ أهمية المصطلح أيّاً كان ترجع في أساسها إلى جملة من الأسباب وفي طليعتها مفهوم المصطلح وما يشتمل عليه هذا المفهوم من عناصر أو مكانات تغني المبحث المصطلحي وتثريه، وفي مقدمة هذه

الأسباب ما يؤديه المصطلح من وظائف وما يضطلع به من أدوار والمصطلح كما أشار بعض الدارسين تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر بسيطها ومركبّها، ثابتها ومتغيرها(١٣). تلك التسمية التي يمكن لنا أن نحددها في كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة(١٤). ومن ثمة فالمصطلح يقوم بوظيفة الإمساك بالعناصر الموحّدة للمفهوم والعمل على تنظيمها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية لما قد يبدو متشظياً. وإذا كان للمصطلح مثل هذه القوة والقدرة على تغطية وتأطير تفصُلات المفاهيم وميوعتها؛ فإنّ الاشتغال بهذه الأداة الإجرائية بات المؤشر الوحيد على مدى وعي المشتغل بها وقوة إدراكه لمدى خطورة المجازفة بالاستعمال الاعتباطي لها، لا لشيء إلا لأنّ التحكم في هذه الأداة يوحي بالضرورة إلى مدى التحكم في أنساق المعرفة وتكييفها مع آليات التلقي واستراتيجياته، ومن ثم تحقيق الانسجام بين المصطلح والمنهج في ضوء العملية التواصلية التي تنشط العلاقة بينهما. ولا شك في أنّ الاستخفاف بالقواعد الإجرائية والنظرية لاستخدام المصطلح من شأنه يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي ينشده مستخدم المصطلح(١٥). ولما كان لفعل المصطلح دور في خلق التواصل بينه وبين اللفظة التي ينتجها من جهة وبين الموضوع الذي يريد معالجته من جهة أخرى؛ وجب عليه أن يحافظ على انسجام العناصر المفهومية التي شكلته.

المصطلح إذاً لغة واصفة (Métalangage) جوهرها المفاهيم التي تمتد إلى أصول فلسفية وتاريخية واجتماعية وعلى نحو تبدو فيه قابليتها للاغتناء والتطور تبعاً للتحولات المعرفية المتجددة، أمر يتناسب مع تشكلات المصطلح تقصياً لاستنطاق المادة المعنية بالوصف وإضاءة موضوع البحث وفق نظرة متسمة بأوفى قدر من الاتساق. ويفهم من هذا أنّ توخي العلاقة القائمة بين المصطلح والمفهوم أمر ينطوي على ذلكم الوعي المنهجي بالعملية الاصطلاحية ومدى مشروعيتها الإجرائية في خطاب نقد النقد بشكل عام؛ تلك التي تُعزى وضعيتها المنهجية إلى مجموعة من القضايا النظرية تدخل في علم المصطلح أهمها: *ـ تقديم المصطلح وعرضه في الخطاب. * مرجع المصطلح ومرجعيته. *ـ المصطلح كموضوع والمصطلح كأداة. * ـ المصطلح المنهج. * ـ حضور المصطلح في الخطاب بين موضوعية حضوره في الخطاب وبين إغراق الخطاب في المصطلح. * ـ المصطلح بين التجريب والتأسيس. * المصطلح والمتلقي(١٦).

وما من شك في أنّ أي تذبذب أو ضعف في مستوى مصداقية الآلة المعتمدة (المصطلح) أو المرجعية المفهومية من شأنه أن يقلل من قيمة موضوع البحث وربما يفقده مشروعيته، على نحو يبدو معه رسم المصطلح متأبياً عن الضبط الدقيق ملتبس الهوية القانونية مما يضاعف مخاطر الانزلاق المنهجي. ويقلص بالقدر نفسه من الحدة خطوط السيطرة على موضوع البحث(١٧) مما يفضي إلى صعوبة تحديد حجم المعجم المصطلحي في الحقل الذي يكون موضوعاً للبحث، وبالتالي تختلط المفاهيم في أذهان أولئك المشتغلين على المصطلح في ذلكم الحقل إلى حد يسعهم بموجبه استهلاك المصطلح في ارتجالية متضاربة في الإجراء الاصطلاحي ترجمة ووضعاً يخلط فيهما ما ينتمي إلى عناصر اللغة، وما هو عارض في سيرورات اللغو.

١ ـ ٢ ـ إجرائية المصطلح واستراتيجيات التوليد:

من اللافت للنظر أنّ المشكل المصطلحي مشكل إجرائي عملي بالدرجة الأولى؛ ذلك أنّ الشرعية المنهجية للاصطلاح وضعاً ونقلاً (من ترجمة أو تعريب) تظل رهينة الاستعمال الفعلي للمصطلح وتكيفه مع الطاقة التعبيرية للغة (Energie expressive) بغية إنمائها وتنويعها وفق الحاجات الحضارية لمتكلم اللغة. ولما كانت هذه الأخيرة مهمة ملقاة على عاتق الباحث المصطلحي في المقام الأول، بات من الضروري عليه أن يتوخى منهجية وضبط وسائل التوليد اللغوي (Neologie) مع مراعاة سبل التطويع (Modulation)(١٨) بغية إكساب المصطلح سمته الاستعارية المحايثة للغة عن طريق بلورة دلالته وإذاعته، على مستوى محور التلاقح عبر التخصصي (Interaction Interdisciplinaire) تحتل فيه المقاربات النسقية لعلم المصطلح مركز الصدارة بإجرائها العملي الذي سرعان ما أنفك يشرف بحسّه التوليد (Sens néologique) على مراس المصطلح في معظم الحقول المعرفية.

وفي رحاب تلكم القيود النظرية والمنهجية، دأبت النظرية المصطلحية بكل اتجاهاتها المعاصرة إلى السعي نحو ضبط المصطلح تنظيراً وتطبيقاً، بوصفه إجراءاً نسقياً يهدف إلى تسديد المعرفة نحو الموضوعية العلمية. ولما كانت الظروف المرحلية التي تجتازها اللغة العربية تضطرها في غالب الأحيان إلى توليد المصطلح خارج اللغة العربية أي

عن طريق الترجمة والتعريب أكثر من التوليد الداخلي (الوضع) بات من الضروري على الصناعة المعجمية العربية (Lexicographie) الانتقال من أحادية اللغة (Monolingual) إلى تعددية اللغة (Multilingual) مواكبة لزمن تداخل الثقافات والحوار العلمي والحضاري المفتوح على جبهة عريضة تشكله مجموعة من القنوات الألسنية الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، تسعى اللغة العربية على غرارها إلى اقتحام ذلك الفضاء التثاقفي في ضوء الانخراط في لعبة الآخر وفي مقدمتها "مساءلة المصطلح الذي يفترض دوره الاستجابة للسنن القائم في حيز التبادل الرمزي المفروض والمتجاوز الإرادة الفردية، والسّعي المتصل إلى تعديله لخلق أرضية جديدة تتهيّأ فيها للفكر ظروف عمل أفضل، وتحفزه للبذل والعطاء"(١٩).

ضمن هذا السياق ينبغي أن نتساءل، إلى أيّ مدى يمكن لمشروعية التوليد بشقيه (الترجمة والتعريب) أن يسوّغ وضعية المصطلح واستقراره منهجيا؟ ثم ما هي الخلفيات المنهجية التي بإمكانها أن تؤطر عملية اتجاه المصطلح إلى خارج اللغة العربية؟ لكي يتأتى لنا أن نجيب عن أيّ تساؤل من هذا القبيل ينبغي لنا أن نعرج على البعد المنهجي والنظري للمصطلح النقدي في ضوء راهنية الوضع المصطلحي العربي.

٢ ـ الأبعاد النظرية والمنهجية لإشكالية المصطلح النقدي:

ما دام المصطلح يتصل من وجه بالنسق التصوري العام للغة، انطلاقا من نسخ كل لغة للتجربة الخارجية بأدواتها الإجرائية الخاصة، بات من الصعب الانتقال من لغة إلى لغة، ومن ثم كانت مسألة تطويع النسق التصوري العام في حركة المفاهيم عملية يتم بموجبها الانتقال من المستوى المفاهيمي النظري العام إلى المستوى المصطلحاتي الإجرائي الخاص، مبنى ومعنى قصد احتضان مقابلات عربية لصيغ ومفاهيم أجنبية فإن وضع المصطلح النقدي لم يسلم من مشاكل التعايش الثقافي بين الأنساق اللغوية، من مثل الهيمنة الثقافية التي من شأنها أن تزعزع النسق العام للغة الهدف. ولما كانت آليات ذلكم التعايش تنبني أساسا على مبدأ التبادل المتفاوت النسب للمفاهيم، بات من الضروري التساؤل عمّا إذا كان واقع هذا التبادل يخصّ المفاهيم النقدية ومقوماتها الرئيسية أم مجرد الشكل اللغوي الخارجي ممثلا في الصياغة اللغوية والمصطلحات؟.

في واقع الأمر تبدو الإجابة عن هذا التساؤل المضني بشكل دقيق ومنصف أمرا يتوقف على فحص الصياغة المصطلحية لتلك المناهج النقدية في الكتابات العربية استنادا إلى الضوابط المنهجية للمقاربة النسقية. وتلك مهمة ليست بالأمر الهيّن، ولا يمكن ـ بحال من الأحوال ـ الإحاطة بها في بحث كهذا، إلا أنه بإمكاننا أن نتناول بالعرض والتحليل جانبا واحدا هو (الجهاز المصطلحي لنظرية التلقي في نسختها العربية) نظرا لاعتبارات منهجية تقصّدناها سلفا. ولئن كانت النتائج التي يجنيها الباحث من جرّاء مقاربته النسقية على منهج نقدي كهذا، لا تنطبق على باقي الاتجاهات النقدية الأخرى بصورة تامة ودقيقة؛ فإنها ـ ولا ريب ـ كفيلة بأن تستوقفنا عند أبرز الإشكالات النظرية والمنهجية التي ينطوي عليها استيعاب تلك الاتجاهات النقدية الغربية في الوطن العربي. ولا سيما منها اضطراب هوية المصطلح وعدم استقراره، ومدى اتساع الفجوة الإبستمولوجية بينه وبين المفهوم في ثقافته الأصل.

٢ ـ ١ ـ واقع الاصطلاح العربي لنظرية التلقي:

تشير نظرية التلقي على الإجمال إلى تحول عام في نظرية الأدب من الاهتمام بالمؤلف والعمل الأدبي إلى النص والقارئ، وقد كان ظهور هذه النظرية صدى للأزمة المنهجية التي ما فتئت تروم الدراسات الأدبية خلال فترة الستينيات في ألمانيا. وقد شكلت جهود منظري مدرسة كونستانس (ياوس وإيزر) قاعدة معرفية (Epistéme) جديدا أثارت انعطافا منهجيا بالغا تم بموجبه انتقال الدراسات الأدبية من جمالية الإنتاج إلى جمالية التلقي.

لا يخفى على أحد منا أنّ الرصيد المصطلحي لنظرية التلقي، يظل قطعة معرفية من الأداة الإجرائية الكبرى التي تعمل على تفعيل المشاريع النقدية للحداثة الغربية بكل ما يعتريها من خصوصيات ثقافية وفكرية. إنه المصطلح النقدي بكل ما يحويه من دلالات لا يمكن عزلها عن سياقاتها الثقافية والفكرية في بيئتها الأصل. ولئن كان في حكم الإمكان حصول ذلك فبالانتقال والتحول والتشكل أو ما يعرف بالتشييد الإبستمولوجي على حدّ تعبير النقاد المغاربة(٢٠)، لا لشيء إلا لأنّ المصطلح هو بمثابة ذلك الزي الذي يرتديه المفهوم لحظة تشكله الأولى، وهو يقفز بين الحقول المعرفية وضمن حلقة من المواضعات والأعراف الثقافية والفكرية التي تؤطره في بيئته الأصل. ومن هذا المنطلق تكون مصطلحات نظرية التلقي أشدّ التصاقا بأنساقها المفاهيمية النظرية في محيطها الفكري، مع شيء من الاستعداد والقابلية

للتكيف وإعادة التشكل في مستوى النظرية الحاضنة (Cibles) الملابس لتلك التي أطرتها في ثقافتها المصدر (Spirce).

ولعل تلك السمة الاستعارية التي تصاحب عملية تشكل المصطلحات في الأنساق النظرية المستقبلة شرط وضرورة في الآن نفسه بإمكانهما أن يمنحا الصياغة المصطلحية بُعداً تداولياً سريعاً وسليماً يتم بمقتضاه الانسجام الخلاق بين المكونات الخارجية والداخلية لأيّ نسق أدبي مستقبل كان. وبالتالي إمكانية تحقيق التوازن في مستوى الوضعية الإبستمولوجية للنسقين المصدر والهدف. وليس أدل على ذلك مما يصادفه القارئ من نجاح تداول مصطلح (استجابة القارئ) بوصفه معادلاً مصطلحياً متمثلاً لبيئته النقدية البراغماتية الأصل والحاضنة للمفهوم الألماني الذي يمثله مصطلح (التلقي)، وتحديداً لدى المنظر **هـ/ ر. ياوس**.

أما عن الوضعية المعرفية العربية للمصطلح النقدي عموماً ومصطلحات نظرية التلقي خصوصاً؛ فإنها تنطوي على قدر كبير من التعقيد، نظراً لاستخفاف الممارسات النقدية العربية بمسألة ضبط المصطلح من جهة تثبيته وتحديد دلالته والوقوف عند محدّداته. وما انجر عنها من غموض المصطلح واغترابه. واضطراب مصطلحات نظرية التلقي واغترابها أحياناً ينهض شاهداً على هذا العجز الذي طالما سجلته وحدات النقد الأدبي في الثقافة العربية المعاصرة. ومن هنا يبدو أنّ تدارك الوضع غير المرضي للنقد العربي المعاصر أمراً يتوقف على إصلاح النظام (Systéme) الشامل الذي يحكم إجرائية الاصطلاح في هذا المجال(٢١)، وذلك باستثمار القواعد النسقية لعلم المصطلح والترجمة، في إطار عمل موحّد ومنظم لمختلف الهيئات اللغوية والأكاديمية في الوطن العربي. وإذا كانت هذه آفاق علمية ينبغي أن ننشدها في كل بحث مصطلحي يستهدف المكونات الخارجية لأنساقنا الأدبية والنقدية؛ فإنّ واقع المصطلح النقدي العربي تنظيراً وتطبيقاً لا يشجع على تعديل الوضعية الإبستمولوجية للنقد الأدبي المعاصر على وجه الخصوص، وذلك نظراً لمجموعة من الإشكالات المنهجية التي تعترض سبيل الهدف المنشود، وهي في معظمها ليست مقصورة على مصطلحات نظرية التلقي المستوحاة من التقليد النقدي الغربي فحسب، بل إنها تمتد لتشمل المصطلحات النقدية المستوحاة من التقليد النقدي العربي، بوصفها إحدى مكوناته الداخلية. ومردّ ذلك في واقع الأمر إنما يرجع إلى إشكالية الاختلاف والخصوصية وأثرهما على علاقة لمصطلحات بالمفاهيم بله الكلمات بالأشياء، في حقل ثقافي عربي يعكس هموم مثاقفة غير متكافئة أفرزت ازدواجية ثقافية ذات مرجعيات مختلفة فرنكوفونية وأنجلوفونية(٢٢).

وفي هذا الصدد يرى **سعيد علوش** أنّ المعاجم العربية الخاصة بالمصطلحات النقدية كالتي أشرف على إنجازها كل من **مجدي وهبة وكامل المهندس، وعبد السلام المسدي، وحمادي صمود،** وغيرهم ما هي في الحقيقة إلا عمل تاريخي عمل غير تشريعي، بل ومجرد ملاحق للبحث(٢٣)، تبدو منها المصطلحات النقدية المعاصرة بمثابة انزياحات للمصطلح النقدي الغربي، ذات طابع قطري أحياناً، ونزعة تصنيفية وتجمعية تبتغي إمكانية التسويق في العالم العربي أحياناً أخرى. وبين هذا وذاك تتجدد الوضعية المعرفية لإشكالية المصطلح النقدي العربي المعاصر في ثلاث آليات: (النقل ـ التفكيك ـ التجريد)، على أنّ كل واحد منها يمثل مرحلة معينة من مراحل إجرائية المصطلح النقدي، وإن كان هذا الأخير قد انحبس في آلية التفكيك من خلال تضارب الاصطلاح وعدم الاستقرار المنهجي. أما عن النقل والتجريد فكلاهما يكون باعثاً عن الآخر؛ إذ إنّ نقل المصطلح عن طريق الترجمة يشكل "عبثاً آخر فنحن حينئذ لا نسمي شيئاً ننتجه بل نحاول أن نعثر على تسمية لمنتج خارج سياق اللغة التي تعامل بها، ولذلك فإنّ ترجمة المصطلح لا تعني تسمية الشيء بقدر ما تعني تسمية تسمية الشيء (...) ومن ههنا فإنّ الاعتباطية التي تقوم بين الدال والمدلول لا تتحقق تماماً لأنّ العلاقة هنا ليست بين دال ومدلول وإنما بين دال ودال آخر ينتسب كل واحد منهما إلى ثقافة تختلف عن ثقافة الآخر"(٢٤).

ومن هذا المنظور فإنّ البحث عن هوية المصطلح النقدي العربي المعاصر، وإمكانية تأسيس شرعيته التداولية وسترجة(٢٥) إجرائيته ضمن مسار نقد النقد، كل ذلك يضع قاعدة معطيات النقد العرب أمام جملة من التساؤلات التي بإمكانها أن تخصب النقاش العلمي وتثريه، ولربّما تؤتي ثمارها في أجل غير بعيد. كيف يمكن تجاوز الوضع الراهن للمصطلح النقدي وإخضاعه لمقاييس ضابطة وموحدة؟ وكيف يتم إفراغ المصطلح النقدي من حمولته الفكرية الغربية وشحنه بواقع عربي أصيل؟ ثم ما مصير المصطلح النقدي الجديد في رحاب آفاق الصناعة المعجمية العربية المعاصرة؟.. ثم هل يمكن وضع نظرية مصطلحية عربية تتدارس إشكاليات المصطلح العربي بشكل عام؟.

في واقع الأمر ثمة هناك مبادرات ودعوات اقتراح نظرية للمصطلح، تنطلق أصداؤها من المغرب العربي(٢٦) بزعامة فريق من الباحثين والاختصاصيين من مثل، **عبد اللطيف عبيد(٢٧)، ومحمد رشاد الحمزاوي، وعبد السلام المسدي، وحمادي صمود، وعبد القادر الفاسي الفهري، وعلي القاسمي** وغيرهم.

ولا شك أنّ الأمر الذي يسترعي الانتباه أنّ هذه النظرية الجديدة لا تزال فتية سواء أتعلق الأمر بالتنظير أم بالإجراء، فهي لا تشكل سوى جانب محدود من اهتمامات الدارسين العرب الذين انبروا إلى الاشتغال بها انطلاقاً من تطلعات وجهود فردية تفتقر إلى النفس الأكاديمي والبيداغوجي، نظراً لضيق الأفق العربي في الإحاطة بالنظرية المصطلحية وملابساتها النظرية والمنهجية في مرجعيتها الجرمانية وتحديداً مع المدرسة النمساوية؛ فعلى الرغم من الانطلاقة النسقية التي بادرت بها المدرسة التونسية في هذا المجال إلا أنّ واقع تمثيلها في الوطن العربي يظل محدوداً إلى حدّ بعيد، باستثناء بعض الجهود العربية التي تعمل في حيز مؤسساتي وتحت رعاية منظمات وهيآت عربية محدودة. إلا أنّ الإشكال الذي يظل عائقاً في هذا المجال هو مدى غياب التنسيق بين تلك الهيئات لدرجة يغدو معها التضارب في الاصطلاح مظهراً من مظاهر الحسّ الإيديولوجي وما يلابسه من عصبيات، بالإضافة إلى ذلك يسجل غياب فاعلية المصطلحيين العرب في الدراسات النقدية المعاصرة، وخاصة في تأطير وضعية المصطلح النقدي وتشكيل هويته المكتسبة ضمن الواقع الثقافي العربي، نظراً لغياب الحسّ النقدي لديهم، ولانشغالهم بتعريب الثقافة والتكنولوجيا الغربية على وجه الخصوص. وبالتالي فإنّ تطوير نظرية مصطلحية عربية معاصرة يتم بموجبه خلق استراتيجية علمية واضحة، تراعي فيها شروط الترجمة وأساليبها المعتمدة في النقل، والكفاءة العلمية في حقل الاختصاص، وتنسيق الفعل المعرفي بين النشاط الفردي والنشاط المؤسساتي.

ومن ثم فإنه بإمكان مصطلحات نظرية التلقي كسائر النظريات النقدية الغربية، أن تستفيد من المبادئ العامة للنظرية المصطلحية كأن يُعاد بلورتها وضبطها وتمثيل مفاهيمها تبعاً للخصوصيات المعرفية والفكرية للواقع الثقافي العربي نحو استيعاب جادّ وخلاق.

٢ ـ ٢ ـ المستوى التداولي لمصطلحات نظرية التلقي في الوطن العربي:

بعد معاينة الوضع المتردي الذي آلت إليه ترجمة المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وعقب تحديد التصور المنهجي الذي طالما سجلته إجرائيته ضمن مسار خطاب نقد النقد العربي المعاصر وما انجرّ عنها من "نسف الأسس التي ينبغي أن ينبني عليها الاتصال العلمي بين النصوص وإحداث غموض في الخطاب النقدي"(٢٨). بعد كل هذا بإمكاننا معاينة الصياغة المصطلحية العربية لنظرية التلقي مشرقاً ومغرباً، أخذاً بالحسبان مستواها التداولي في الكتابات العربية المعاصرة. ولسنا نرغب من هذه الوقفة أن تكون إحصائية بقدر ما هي استقراء للكينونة الإجرائية لواقع الصياغة المصطلحية استناداً إلى الوضعية المعرفية لمفاهيم التلقي في الأنساق الأدبية العربية. ومن هذا المنظور سوف نتقصّد رصد المقابلات العربية باختلاف صيغها اللغوية، تبعاً لانتشارها وسرعة تداولها من جهة، وربطها بأطرها المرجعية وسياقاتها النظرية التي وظف فيها من جهة ثانية، مع مراعاة التمييز بين التمفصلات النظرية كتلك العالقة بالتعميقات المنهجية لنظرية التلقي داخل وخارج ألمانيا.

إنّ أول ما يلفت انتباه القارئ هو تلك الحدود الإجرائية التي أكسبت مصطلح التلقي بعده التداولي في الأنظمة الثقافية المصدر والحاضنة على حدّ سواء؛ والتي يكون بمقتضاها قد أخذ هذا المصطلح بعده الجمالي والنظري في المعاجم الألمانية الحديثة وفي مقدمتها معجم علم الآداب (Literaturwissenschaft)(٢٩)، في حين بقي محصوراً ومحدوداً في الأوساط الأكاديمية والعلمية للثقافتين الفرنسية والأنجلو أمريكية. أما الدراسات العربية فما زال حديث العهد بها(٣٠)؛ إذ إنّ مصطلح التلقي لا يكاد يقتصر في المعاجم العربية قديمها وحديثها سوى على مفهوم لغوي يتحدّد في دلالات الاستقبال والأخذ أو التعلم والتلقين، وهو إذ ذاك لم يكتسب بعد دلالته النظرية والجمالية كتلك التي تعزّى إلى سياقاته اللغوية في أصولها الألمانية. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أنّ المصطلح لم يفرض بعد نفسه في الدراسات النظرية والنقدية العربية المعاصرة(٣١).

ولما كان هذا المصطلح من أهم وأخطر مصطلحات النظرية نظراً لما يحويه من شحنة معرفية تؤهله لأن يكون عنوان موضوع لنظرية برمّتها، فقد شهد عدة تلوينات مصطلحية ترجع أسبابها إلى اعتبارات منهجية بالدرجة الأولى،

وتوزعت تلكم التلوينات المصطلحية على أرجاء الوطن العربي على نحو ما نجده في كتابات وترجمات النخبة السورية التي تعتمد الصيغ التالية: نظرية الاستقبال، جمالية الاستقبال، الجمالية الاستقبالية، المستقبل، فعل الاستقبال، تاريخ الاستقبال، الاستقبال الأدبي، مثلما هي الحال في ترجمة **رعد جواد عبد الجليل**. وقد تبعه في ذلك فريق من النقاد السوريين عدا **عبده عبود وعبد النبي اصطيف** اللذان ينوعان في الصياغة المصطلحية بين الاستقبال والتلقي، في حين نجد النخبة المغربية وبعض المشارقة مثل **عز الدين إسماعيل وبسّام بركة** وغيرهم يفضلون مصطلح التلقي بدل الاستقبال في جميع استعمالاته السياقية، نحو: نظرية التلقي ـ جمالية التلقي ـ تاريخ التلقي ـ التلقي الأدبي ـ المتلقي ـ فعل التلقي ـ وغيرها، محاولة منهم لتأسيس صياغة المصطلح من خارج اللغة العربية عن طريق التعريب.

أما عن النخبة النقدية التونسية ذات النزعة التأصيلية النسقية؛ فإنها تلجأ إلى اعتماد الصياغة المصطلحية من داخل النسق اللغوي العربي. ومن هذا المنظور نصادف أحد أبرز نقادها يوظف المصطلحات التالية: نظرية التقبل ـ جمالية التقبل ـ فعل التقبل ـ المستقبل ـ تاريخ التقبل ـ قراءة التقبل.... وتلك هي المنظومة المصطلحاتية التي اعتمدها **حسين الواد**، ويقرّ استعمالها أكثر من ناقد في تونس، غير أنّ هناك بعض الباحثين من استعمل مصطلح (التلقي) بعيداً عن سياقه النظرية في مرجعيته الألمانية على أنه ينزع إلى مرجعية أنجلو أمريكية، وتحديداً في مفهوم استجابة القارئ. وفي هذا السياق نورد التعليق الذي قدمه **عبده عبود** لأحد الكتاب إذ يقول ما نصّه: (ومن الملاحظ أيضاً أنّ فحوى مفهوم التلقي الذي يستخدمه **نعيم اليافي** يختلف جذرياً عن فحوى التلقّي لدى **ياوس وإيزر**؛ فالمقصود بالتلقي عند **اليافي** هي الاستجابة الجمالية للقارئ أو ردّة الفعل لديه. وهي مسألة شغلت النقد الأنجلو ـ أمريكي في الخمسينيات وبداية الستينيات من هذا القرن)(٣٢). وعلى الرغم من تعايش هذه المصطلحات في المستوى التداولي الإجرائية إلا أن اضطراب صيغها يتم عن طريق اختلاف المرجعيات الفكرية مستخدميها باختلاف مفاهيمها لديهم بسبب ازدواجية المرجعيات نفسها من (فرنكوفونية وأنجلوفونية) وتلك إحدى المشكلات الرئيسية للنقد الأدبي العربي المعاصر(٣٣).

٢ ـ ٣ ـ معاينة ترجمة المصطلحات الدائرة في نموذج ياوس النظري:

٢ ـ ٣ ـ ١ ـ مصطلح أفق التوقع والصيغ التي تلابسه:

يشغل مصطلح (أفق التوقع Erwartungshorizont) مكانة مركزية ضمن إجرائية الجهاز المصطلحي لنموذج **ياوس** النظري الموسوم (بجماليات التلقي)، وذلك نظراً لما يغطيه هذا المصطلح من دلالات تنسحب مضامينها على قابلية تشكل الأنظمة المرجعية مجدّداً وبصورة موضوعية لحظة ظهور العمل الأدبي وذلك نتيجة لتوافر العوامل التالية: التجربة المسبقة المكتسبة لدى الجمهور من جنس العمل الأدبي، وشكل وموضوعاتية (Thematologie) الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها. وضرورة التعارض بين المستوى الانزياحي (الشعري) للغة والمستوى التواصلي الإعلامي(٣٤). ومن ثم يدعو **ياوس** من خلال هذا المفهوم ـ القارئ إلى التسلح بخبرات فنية ومعرفية سابقة أثناء ممارسة فعل القراءة، وهو ذاك ذاك يوجه عملية القراءة وجهة تاريخية دون منازع. لسنا ههنا بصدد تقصّي دلالات هذا المفهوم بقدر ما نرغب في رصد الصياغة العربية لهذا المفهوم بملابساتها المصطلحاتية الدائرة في حقله الدلالي في الكتابات العربية على نحو ما هو ممثل في الجدول التالي.

المصطلح بالألمانية	الترجمات المشرقية	الترجمات المغاربية
Etwartungshorizont	ـ أفق التوقعات*/التوقع	ـ أفق الانتظار (الشيفرة الأولية) أفق التوقع*
Horizont-vershmelzung	ـ آفاق مدمجة/دمج الأفاق	ـ اندماج الآفاق
Historisherhorizont	ـ أفق التاريخ/الأفق التاريخي*	ـ الأفق التاريخي*
Individuellerhorizont	ـ أفق الفرد/الأفق الفردي*	الأفق الفردي*
Erfahrungshorizon	ـ أفق التجربة*	ـ أفق التجربة* (الشيفرة الثانوية)
Horizontstruktur	ـ بنية الأفق*	بنية الأفق*
Materieller Bedingung Shorizont	ـ الأفق المادي للمعطيات*	الأفق المادي
Horizontverschmelzung	التغيير في الأفق*/تغيير الأفق	ـ تغيير الأفق*/تخييب الأفق
Horizontwandael	ـ موضعة الآفاق	ـ الأفق الموضع*

إذا أمعن القارئ النظر في هذا الجدول الإحصائي لتداول الصيغ المصطلحاتية الملابسة لمفهوم أفق

التوقـع سيكتشـف لا محالـة مـدى التضـخم المصـطلحاتي عن الجانب المشرقي الذي يتقاسم النشاط الترجمي فيه كل من **رعد جواد عبد الجليل، وعز الدين إسماعيل، وعبده عبود** على سبيل التداول الإجرائي. في حين تقتصر الجهود التعريبية المغاربية على تداول عدد قليل من المعـادلات المصطلحاتية دونما تضارب في الصياغة اللغوية. وعلى غرار ذلك فإنّ العلامة(*) تمثل الترجمات الجيدة لهذا المصـطلح تمـثلاً لمفهومـه فـي اللغـة الأصل (الألمانية)، وهي صادرة عن كل من **عبده عبود وعز الدين إسماعيل**.

٢ ـ ٣ ـ ٢ المصطلحات المتعلقة باستراتيجية القراءة وآليات التأويل:

تندرج شبكة هذه المصطلحات التي صاغها ياوس ضـمن اسـتراتيجية فلسـفة التأويـل الأدبـي (الهيرمنيوطيقا)، وهي إذ ذاك تضرب بجذورها المفاهيمية في صلب التاريخ العام وتاريخ الأفكار والفلسفة وعلم الجمال سعياً لإعادة بناء التاريخ الأدبي الذي يقوم على أنقاض النموذج الشكلاني البنيوي. ومن ثم فقد اتسمت هذه المصطلحات بشحنتها النظريـة المثاليـة التـي تكتسب قيمتهـا الإجرائية في السياقات التاريخية. نورد أشهر هذه المصطلحات بمعادلاتها العربية على النحو التالي والموضحة في الجدول رقم ٢.

المصطلح بالألمانية	الترجمات المشرقية	الترجمات المغاربية
Hermeneutik (litirariche)	- التأويل الأدبي/التأويلية*/ علم التأويل الأدبي* علم التفسير (الهيرمينوطيا)	- الهيرميتيك/الهيرميذوطيقا*/ الهيرميتوتيكية. التأويل العلمي. التأويلية
.Asthetischerfahung	- الخبرة الجمالية/التجربة الجمالية*	- التجربة الجمالية*
.Apologie	- اعتذار/أسس/نظرية/دفاع*	- دفاع*.
.Astheticһe Distanz	- المسافة الجمالية/التباعد الجمالي*	- المسافة الجمالية.
.Immanente Interprétation	- التحليل الداخلي/التفسير الضمني*/ التفسير المباشر (المحايث).	- الضمنية*.
.Kommunikation	- الاتصالية/ التواصل* التوصيلية	- التواصل*/التخاطب
.Wirkungsgeschichte	- التاريخ الفعال/التاريخ المؤثر/تاريخ الفعالية/تاريخ التأثير*/التاريخ العملي*	تاريخ التأثير/التاريخ الأثر*
.Paradigma	- النموذج*	- النمـوذج*

المصطلح بالألمانية	الترجمات المشرقية	الترجمات المغاربية
		الأنموذج الإبدال.
.Paradigmen Wechsel	- تغيير النموذج*	- تغيير النموذج*
.Astetische Norm	- الحكم الجمالي	- المقياس الجمالي*/المعيار الجمالي.
.Poesis	- الشاعرية/فعل الإبداع (الشعري) (البويطيقا)	- الشعرية*/الإنشائية
.Aisthesis	- الحس الجمالي*	- الجمالية*
.Dichting	- الإبداع الأدبي	- الأدبية*
.Geistesgeschicte	- التاريخ الروح/تاريخ الفكر*	- تاريخ الأفكار*
.LiterarisheKommunication	- الاتصال الأدبي	- التواصل الأدبي*

إذا رمنا تلخيص ما تضارب من ألوان الصيغ المصطلحاتية الواردة في هذا الجدول، نجد أنّ ذلكم التشظي في التداول المصطلحاتي عن الجانب المشرقي قد بلغ مبلغه لدرجة يصعب معها انتقاء المعادل الدقيق الذي يكاد ينسجم مع نظيره لدى المغاربة. ولربّما كان من وراء تلك الفوضى الاصطلاحية تناسب طردي بين تعدّد روافد الاستيعاب المشرقي لنظرية التلقي وأمام ظاهرة غياب التنسيق بين تلك الجهود المبذولة على صعيدي الترجمة والتأليف، في حين يكاد يكون الاستيعاب المغاربي لنظرية التلقي منسجماً مع قيمته الإجرائية في مستوى العمل المؤسساتي الأكاديمي اللهم إلا بعض الخلجات المتميزة في الصياغة المصطلحاتية التي سجلتها الأقلام التونسية والتي ما برحت تخرج عن هذا الفضاء وتطلقه تطليقاً بحجة تأصيل المصطلح وإكسابه هوية جديدة ضمن الأطر الثقافية العربية بشرعيتها التراثية. نقطة أخرى يمكن أن نسجلها انطلاقاً من معاينة المعادلات العربية للمصطلحات الدائرة في نموذج **ياوس** النظري، وهي تلك التي تعلق بنقص ومحدودية تداول تلك المصطلحات عن الجانب المغربي بالمقارنة مع المشارقة. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنّ المغاربة قد انكبوا على الانشغال بنظرية **إيزر** أكثر من انشغالهم عن نظرية ياوس نظراً لطابعها التجريدية الذي يعدّ ملمحاً أساسياً من ملامحها، هذا فضلاً عمّا تتميز به من طغيان المنحى النظرية على المنحى التطبيقي الذي طالما ظلت تنشده المؤسسات الجامعية المغربية بغية تطوير إنتاجاتها الأدبية المعاصرة. ولربّما وجد الناقد المغربي حرية أكثر حيوية وديناميكية في نموذج **إيزر** الظاهراتي على غرار تلك التي استشعر غايتها المثالية عند **ياوس** في التاريخ والفلسفة. ومن هذا المنطلق عمل النقاد المغربيون على تصعيد اهتمامهم بنظرية **إيزر** تأليفاً وترجمة (تعريباً)، وتطبيقها على أعمالهم الأدبية المعاصرة.

٢ ـ ٣ ـ ٣ المصطلحات الدائرة في نموذج إيزر النظري:

من اللافت للنظر أنّ **إيزر** يوظف في نموذجه هذا جهازاً مصطلحاتياً ضخماً منتزعاً من حقول معرفية متعددة يغدو معها حضور المصطلح في خطابه النظري كما لو صار الخطاب إغراقاً في المصطلح ذاته. وهو إذ يسلخ المصطلحات من سياقاتها المتعددة، ويحملها على أداء وظيفة في نموذجه المتعالي (الترنسندنتالي) يضيف غموضاً إلى جهازه المصطلحي، جاعلاً فهم نظريته أكثر مشقة مما ينبغي لها(٣٥). ومن ثم بات من الصعوبة بمكان على الترجمات العربية أن تتمثل ذالكم الجهاز المصطلحاتي تمثيلاً دقيقاً، ولا سيما عندما يتعلق الأمر بعدم توافر ترجمة كاملة لعمل إيزر النظري. وفي هذا السياق ينبغي الوقوف عند أبرز المصطلحات المتعلقة بنموذجه هذا، مع رصد مقابلاتها العربية المقترحة من قبل المشارقة والمغاربة على النحو التالي:

٢ ـ ٣ ـ ٤ المصطلحات المتعلقة بالمرجعيات الفكرية والنظرية:

المصطلح باللغة الأجنبية	الترجمات المشرقية	الترجمات المغاربية
Phenomenological Approach	- المقاربة الفينومينولوجية*	- المقاربة الفينومينولوجية*/ الظاهراتية/الظواهرية
Megative Asthetik	- جمالية السلبية/جماليات السلبية/ الجمالية السلبية*	- جمالية السلبية
Horizont	- الأفق*	- الأفق*
Alteritat	- الغيرية*	- الغيرية*
Zeitgeist	- روح العصر*	- روح العصر*/ العصرانية
Sprachereignis	- الحدث الكلامي	- الفعل الكلامي*
Aesthetic Perception	- الإدراك الجمالي*	- الإدراك الجمالي*
Défamiliarization	- التغريب*	- التغريب*
Diacronic series	- اتساق تعاقبية*	- اتساق تعاقبية*/دياكرونية
Catharsis	- التطهير*	- التطهير*
Gestalten	- الكلية*	- الجشطالتية*
Intentionality	- القصدية*	- القصدية*
Wirkung	- التأثير*/الفاعلية*	- الأثر*/الوقع*
Seniotic	- العلامية	- العلامية/الدلائلية/ السميوطيقا*/ السمياء/السميائيات*
Semilogy	- علم العلامات	- السميولوجيا*/علم الأدلة/ السميائية*
Literaturnost	- أدبية الأدب*	- الأدبية*
Artefact	- الصنيع*	- الصنيع*/النص الشيء*
Intertextualitat	- التناص/ البينصية	- التناص/التناصية*

إنّ أول ما ينبغي أن يلاحظه القارئ من خلال عملية رصد المعادلات المصطلحية العربية هو أنّ ظاهرة تضارب المصطلحات وتعددها في الترجمات المشرقية تكاد تكون ضئيلة جداً بالنظر إلى مثيلتها في الترجمات المغاربية لأسباب منهجية ربما يكون من أبرزها تركيز اهتمام النقاد المشارقة على الاشتغال على حقل المفاهيم في روافدها الإنجليزي الذي يكاد يكون أرقى بديل عن الرافد الألماني من نظيره الفرنسي. لسبب واحد فقط هو أن نموذج **إيزر** النظري قد حظي بعناية واهتمام بالغين في الثقافة الأنجلو أمريكية، وشأن حظه على غرار ذلك أن يتم استيعابه بصورة أدق وأحسن من زميله **ياوس** لدى الأطراف العربية الناطقة بالإنجليزية، وما يقال عن النخبة المشرقية يمكن أن يقال بطريقة أخرى عن المغاربة، من حيث إنهم ركزوا اهتمامهم على نموذج **إيزر** وقرأوه عن روافد مختلفة ومتعددة، يكاد يكون الرافد الفرنسي في صدارتها، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل لجأ بعض النقاد المغاربة إلى محاورة **إيزر** وزملائه من خلال لقاءات أجريت معه في بيئته (ألمانيا)(٣٦) وخارجها، في المغرب وبعض الدول الأوروبية. وما يمكن أن نلاحظه من خلال ظاهرة تعدد الصياغة المصطلحاتية المغاربية في نموذج **إيزر** إنما يسوغه مسألة تعدد روافد قراءاته دون منازع.

٢ ـ ٣ ـ ٥ المصطلحات المتعلقة بسيرورة القراءة وإنتاج الوقع الجمالي:

المصطلح بالألمانية والإنجليزية	المقابلات العربية (المشرقية)	المقابلات العربية (المغاربية)
. Appellstructur	- بنية الجانبية*/بنية التشويق	- بنية التشويق*
. Kommunikativstructur	- بنية إيصالية	- بنية تواصلية*/التخاطبية/ إيصالية
.Vorstellungstructur	- بنية تصورية*	- بنية تصويرية*
. Probocation	- المثير/الاستفزاز/ التحدي	- الإثارة/الاستثارة*
. Sinnpotential	- المعاني الممكنة*	العناصر الكامنة*/الموضوع الكامن*
. Konkretisation	- التجسيد* التحقق العياني*	- تجسيد/تحقق*
. Akt des lesens	- سلوكيات القراءة/فعل القراءة*/عملية القراءة	- فعل القراءة*/صيرورة القراءة
. Thema	- التيمة/الموضوع	- التيمة /الموضوعة*/ الموضوع
. Repertoire	- ذخيرة /احتياطي/ مخزون	- السجل*/الذخيرة
.Actualisation	- ترهين*	- تحيين* /ترهين*/تائية
. Passive syntesis	- التركيب السلبي*	- التركيب الطوعي*
. Leerstellen	- الفراغات* /الموضوع الفارغ	- الفراغات* /الثغرات*
. Unvestimmtheit	- الإبهام*	- الإبهام*

المصطلح بالألمانية والإنجليزية	المقابلات العربية (المشرقية)	المقابلات العربية (المغاربية)
. Vacancy	- الخواء*	- الخواء*
. Implied reader	- القارئ المضمر	- القارئ الضمني*/ القارئ المتخيل
. Phenomenological. Reader	- القارئ الفينومينولوجي*	- القارئ الظواهري*الظاهراتي/ الفينومينولوجي*
. Presumed reader	القارئ المفترض*	- القارئ الافتراضي/ المفترض*
. Informal reader	- القارئ غير الرسمي	- القارئ المخبر*/ المطلع
. Lectur Visé	- القارئ المحدد	- القارئ المستهدف/المعين*
. Architecteur (Super reader)	- القارئ المتميز	- القارئ الجامع* /جامع القراء/ القارئ النموذجي*
Négation	- النفي/ السلب*	- النفي/السلب*
Négativity	- السلبية*	- السلبية*
Rezeptionvorgabe	- المعطى السابق للتلقي	- معطيات التلقي* /المعطيات الخلفية للتلقي
. Textberarbeitung	- تصنيع النص*	- إعادة تشكيل النص/بناء التآلف*
. Wanderingviewpoint	- وجهة النظر الجوالة*	- وجهة النظر الطوافة*/ المتحركة الهائمة/المتجولة
. Pseudoreferentiality	- الإسناد الزائف*	التحريف المنسجم*
Lieux d' indetermination	- المناطق المشاعة للإبهام*	مواقع اللا تحديد*

بعد استعراض هذه القائمة من المصطلحات الأجنبية بمقابلاتها العربية الدائرة لنموذج **إيزر** الظواهري، بإمكان القارئ أن يقف معنا عند كثافة الجهاز المصطلحاتي الذي تمثله **إيزر** ضمن آليات قراءته النقدية من جهة، ومدى التجريد الذي ميّز توظيف هذه المصطلحات ضمن السياقات النظرية العامة لنظرية الوقع الجمالي من جهة أخرى. وما من شك في أن ذلكم التجريد يتغذى من مرجعيات فلسفية وفكرية عميقة. ولعل ذلك ما انعكس على اضطراب بعض المقابلات العربية لا من جهة تعدّدها فحسب بل حتى من جهة التشكل المحايث (الانزياح) التي يظل يضيق الخناق على القارئ في كل الأحوال.

إنّ أهم ما يمكن ملاحظته من خلال هذه العملية شبه الإحصائية، هو تصعيد ظاهرة تعدّد المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد عن الجانب المغاربي خاصّة، وهو أمر له ما يسوغه ضمن اهتمامات هؤلاء النقاد على اختلاف مشاربهم بنظرية التلقي ونموذج إيزر على وجه الخصوص، تنظيراً وتطبيقاً؛ إذ إنه من فرط البداهة أن ينتج عن تعدّد الممارسات والقراءات التطبيقية، سلاسة ومرونة في إجرائية المصطلح، ولاسيّما إذا تعلق الأمر بتشييد ابستمولوجي ينطلق من فضاء نظري مؤمثل إلى وقع إجرائي مصورن. ويزداد الأمر خطورة مع تلقي نموذج **إيزر** وتكييفه مع الأنساق الأدبية في واقع الدراسات النقدية العربية المعاصرة.ومهما يكن من أمر فإنّ أفق تلك المعادلات المصطلحاتية المستقرأة التي وسمناها بالعلامة(*) في الخطابات السابقة، تظل على الرغم من اكتسابها شرعية التداول تحت رقابة الضوابط والقيود المنهجية التي تفرزها النظرية المصطلحية المعاصرة. ولا سيّما النقاش الدائر حول هوية المصطلحات العربية، وشرعية نقلها وصياغتها، ومدى تمثلها لمفاهيمها في بيئتها الأصل.

ثم إنّ هناك ملاحظة أخرى يمكن أن نقيّدها بالنظر هي أنّ العمل المؤسساتي الجماعي، والترجمة الكاملة التي تستهدف أنموذجاً نظرياً معيّناً، عاملان بإمكانها التقليص من حدّ' تشظي المقابلات العربية، بالقدر الذي تدعم به شرعية تداولها الإجرائية. ولا أدل على ذلك من جملة المصطلحات الواردة في ترجمة **عز الدين إسماعيل** لمؤلف هولب، التي أظهر من خلالها حزماً في قضايا نقل المصطلح على امتداد قسم هام من عمله هذا. ولعل أهم ما يشفع لترجمة ناقدنا تلك الالتفاتة المنهجية لصياغة بعض المصطلحات ذات الطابع التجريدي باللغة الألمانية(٣٧) نحو (Zeigeist روح العصر) و(Textrerabeitung تصنيع النص).. وكذا بعض المصطلحات التي هي بمثابة أم الباب مثل Rezeptionasthetik وWirKungsasthetik وRezeptionsgeschichte وغيرها. ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ بل قم بتذييل ترجمته بملحق لثبت المصطلحات التي لم يسعفه الحظ في شرحها وتفسيرها ضمن المتن لاعتبارات منهجية، نوع فيه بين اللغتين الإنجليزية والألمانية، واليونانية أحياناً مثل: غاية Relos وCatharsis تطهير.

ومن بين أهم المصطلحات التي أفلح المترجم في نقلها بشكل دقيق ينم عن وعي منهجي ونظري نذكر: ((Horizon of expectations أفق التوقعات) و(Objectified الأفق الموضوع). Literariness (الأدبية)، وSemiology (علم العلامات)، Speech event (الحدث الكلامي)(٣٨). وهكذا يكون عمل **عز الدين إسماعيل** أرقى نموذج ترجمي باستيفائه لجملة من الشروط العلمية والأكاديمية، ولبلوغه القدر الأوفى من إنجاح إجرائية الجهاز المصطلحي لنظرية التلقي ضمن مسار حركة النقد الأدبي المعاصر. ولكم تمنى المرء ذلكم النجاح بالقدر نفسه في نقل أعمال نظرية أخرى قد تكون في صدارة اهتمام وتطلعات النقد الأدبي المعاصر، كتلك التي لياوس وإيزر بوصفها المنابع الأصيلة المنبثقة عن مدرسة **كونستانس**. وإذا كان النقاد المغاربة قد تداركوا أهمية هذه النقطة من حيث إنهم قد انكبوا على مساءلة الأصول؛ فإنّ طموحهم النقدي والإديولوجي ــ بكل ما يحمله المصطلح من تحفظات منهجية، قد حال دون تصدير مكاسبهم

المنهجية ـ أو بالأحرى المعرفية ـ إلى العالم العربي قاطبة، وكأنّ نظرية التلقي سخرها الألمان لخدمة النقد الأدبي المغربي دون سواه؛ فباستثناء بعض الدراسات ــ وهي قليلة جداً ــ التي تناولت تطبيق نظرية التلقي في التراث العربي والأدبي المعاصر(٣٩) نجد تطبيقها يشغل حيزاً واسعاً في الأدب المغربي المعاصر وما يقال عن المحتوى يمكن أن يقال عن الشكل؛ إذ إنّ المنظومة المصطلحاتية التي أتى بها المغاربة على الرغم من شرعيتها المنهجية التي يؤطرها مفهوم التعريب، إلا أنها لا تفتأ تستنفذ شحنتها الدلالية داخل الفضاء الجغرافي للمغرب العربي. ومن أمثلة ذلك مصطلحا الشفرة الأولية والثانوية اللذان أوردهما **سعيد علوش** في مقابل: أفق التوقع وأفق التجربة، والمونولوجية، والتداوني (Intersubjectivité) والتأتية (Actualisation)، والوقع لـ: (Effet). والنص الشيء (Artefact)، والتقبل عند التونسيين Réception وكذا التخاطب (Communication) وغيرها من المصطلحات ذات الطابع القطري المغاربي(٤٠).

ولعل السؤال الذي ينبغي أن نطرحه في هذا السياق ما مصير استيعاب عربي كهذا، لا يستطيع توحيد وضبط مصطلحاته، ولا يخلق حواراً تواصلياً بين أطرافه المشاركة، في الوقت الذي يمثل التواصل الأدبي عنصراً جوهرياً من عناصر هذه النظرية، بل تمثل نظرية التواصل الأدبي درجة اكتمال ونضج نظرية التلقي في ذاتها، ويكفي شاهداً ما صرّح به أحد أقطابها فيما نصّه: "لقد تحوّلت جمالية التلقي المعروفة تحت اسم مدرسة **كونستانس** (Ecole de Constance) شيئاً فشيئاً، ومنذ سنة ١٩٦٦ إلى نظرية تواصل أدبية"(٤١). والجدير بالملاحظة في هذا المقام أنّ غياب ذلكم الحوار بين جناحي الوطن العربي شرقاً وغرباً يكون أمراً موقوفاً على أزمة المنهج وتجديداً للغة الحوار ذاتها التي تقوم على فك تشفير الرسالة الإبلاغية (Décodage) بين طرفي العملية التواصلية.

إنها إذاً لغة الاصطلاح أو بالأحرى المصطلح بوصفه الأداة الإجرائية المثلى لتشكيل آليات الخطاب النقدي توخياً للغاية المنهجية والعلمية والمعرفية على حدّ سواء. ومن ثمة فإنّ أيّ وعي بالمصطلح وملابساته هو وعي بالذات وبالهوية "إذ كلما سعينا إلى توضيح المصطلح وتبسيطه توضيحاً منهجياً مقصوداً؛ فإنّ ذلك سيعبّر أولاً عن وعي صاحب الخطاب مقدم المصطلح بالمادة التي تقدمها، ويحقق ثانية ذلك التعاقد الضمني الموجود بينه وبين القارئ"(٤٢) خصوصاً عندما يتعلق الأمر بتقديم مصطلح جديد يكوّن في إطار تحصيل مثاقفة فكرية؛ فإنه يتطلب ــ والحال هذه ــ تكوين قارئ جديد أيضاً بغية تحقيق الاستجابة لفاعلة بين الخطاب ومتلقيه.

ومن الأمور التي تستحق أن يتوقف عندها المرء في هذا السياق مسألة دور المصطلح في تشكيل الهوية؛ هل يكمن ذلك في استخدامه وتوظيفه؟ أم في الوظيفة التي يؤديها؟ "فعن اعتبار الاتصاليين أنّ المصطلح في شكله الحسّي المرئي أو السّمعي هو أداة اتصال، وما حضوره في كلام أو لغة إلا إفصاح عن مهمة يقوم بها فيكمل الوظيفة التي كانت في حمل المعنى بخلق تواصل حوار بين طرفين هما شرط وجوده كلغة أو كلام بمقدار ما هو نفسه شرط لقيام الجماعة وفهم العالم. ففي الكلمة طاقة على احتواء الأشياء والمفاهيم وإخراجها إلى (السوق) كما أنّ فيها الطاقة على إحداث الجوّ التواصلي بين أفراد مجتمع ما. وهكذا يفهم المصطلح من داخل اللغة أو الكلام"(٤٣). يفهم من هذا أنّ جوهر الاصطلاح والمصطلح يكمن في وظيفته التواصلية التي يؤديها، انطلاقاً من وظائف النسق التصوري العام للغة التي تحتضنه. ومن ثم وجب فهم الدلالات المحايثة للمصطلح من داخل النسق اللغوي للاصطلاح.

ومن هنا كانت قدرة المصطلح على التدليل من داخل النسق التصوّري للغة وخارجه أي المخزون الحاوي لآثار الفعل الثقافي الحضاري عليه مظهراً من مظاهر عبقرية اللغة (Le genie de la langue). ينبغي أن ننوّه ــ عقب ذلك ــ بأن دور المصطلح والمصطلح النقدي خصوصاً في واقع الدراسات النقدية العربية المعاصرة لم يستكمل غايته بالقدر الذي يؤهله لمهمة كهذه مقارنة مع حركته المعرفية في الأطر الثقافية الغربية، قد يكون من فرط الحماقة أن يعتقد المرء بأنّ الأمر يعود إلى خصوصيات نسقية تتميز بها اللغة العربية عن سائر اللغات.

في الواقع إنّ هذا التصور لا يخدم العربية من قريب أو من بعيد "لأنّ لغتنا من أخصب اللغات وأكثرها ملاءمة للتطور، والمحافظة على سلامة اللغة لا تنفي أنّ اللغة في تطور دائم، ولا سلامة للغة إلا في هذا التطور (...) وأكمل اللغات وأرقاها ما واكب روح العصر واستوعب متطلباته"(٤٤). ومن ثمة لزمت الحاجة إلى تجاوز الادعاء المغالط للخصوصية والتميّز الذين أوقعاها في موضع ضعف نسبي اعتماداً إلى مقاييس الابتكار والإبداع الذي تزداد خطورته بفعل بعض الإكراهات الإيديولوجية المعادية للنماذج والمناهج الفكرية

الغربية. أليست اللغة العربية "لغة تنتمي إلى مجموعة اللغات الطبيعية وتشترك معها في عدد من الخصائص (الصوتية، والتركيبية، والدلالية)، وتضبطها قيود ومبادئ تضبط غيرها من اللغات"؟(٤٥). بلى؛ وقد باتت مسألة إمكانية الترجمة من الظواهر المحايثة لعملية التواصل البشري بوصفها استراتيجية عبر لسانية Internlingual)، انطلاقاً من معطى التسليم بالتكافؤ الديناميكي للصيغ النسقية في اللغات الطبيعية(٤٦).

وعلى الرغم من كل ذلك؛ فإنّ صياغة المصطلح في نظرية التلقي عربيا لم ترق لمهمة التعبير الواعي عن عبقرية اللغة العربية، وملابساتها الفكرية والثقافية شأنه شأن المصطلح بشكل عام. ولا أحد ينكر ما لإشكالية المنهج من تأثير على هذه الظاهرة بكل ما اعتراها من نقص وقصور أفضيا إلى إحجام بل وعجز السّاحة النقدية العربية عن المساهمة في بلورة جهاز مصطلحي عربي لنظرية التلقي وترسيخه تنظيراً ومراساً. وليس أدل على ذلك من غياب التنسيق بين الهيئات والمجامع اللغوية والمؤسسات التعريبية في الوطن العربي، التي ما فتئت تستنفذ إسهاماتها ونشاطها في شعارات أكاديمية وقطرية تستغرق الفضاء البيبليوغرافي بعيداً عن كل تداولية فاعلة، وبالتالي غياب التواصل الفعلي بين المنشغلين على وضع ونقل المصطلح ومستخدميه في الحقول المعرفية.

ومحصلة ذلك كله أنّ مصطلحات نظرية التلقي في نسختها العربية تستحق من أهل الاختصاص والمنشغلين بعلم المصطلح التوقف عندها بالعرض والتقديم والدراسة بدل استهلاكها واختصارها في سذاجة تداولية لا يقرّها منطق البحث العلمي المعاصر، لا لشيء إلا لأنّ هذه المسألة على علاقة فعلية بالقارئ وبنوع المصطلح المقدّم حسب درجة تداوله قوة وضعفاً، انتشاراً وانحصاراً. كما أنّ لهذه المسألة علاقة بمدى تمكن مستخدم المصطلح من المصطلح تنظيراً وإجراء، والقصد المنهجي منه(٤٧). وبعد أن نأتي على الوقوف عند أبرز مصطلحات هذه النظرية عرضاً وتقديماً ووصفاً، يستحسن لنا في هذا المقام أن ننتقل إلى مناقشة صياغتها العربية انطلاقاً من تصوّر نسقي تمليه علينا الضوابط النظرية والمنهجية لعملية نقل المصطلح الخارجي (الترجمة).

٣ ـ ١ استراتيجية الاصطلاح والأبعاد النظرية

إنّ عملية الاصطلاح والاصطلاح النقدي المتعدد على وجه الخصوص تقتضي اعتبار ثلاثة معاجم يحقق مجموعها عملية نقل المصطلح وهي على النحو التالي: معجم داخل في مستوى اللغة المصدر، وهو ذلك المعجم الذي يحوي قائمة المصطلحات الأجنبية الوافدة إلى السّاحة النقدية العربية عن طريق المثاقفة. ومعجم متوافر في مستوى اللغة الهدف، وهو ذلك المعجم الذي يحوي المخزون اللغوي المعرفي المتوافر لدى متكلم اللغة في الثقافة الحاضنة المستقبلية. وكذا معجم ناشئ في مستوى اللغة الهدف(٤٨)، الذي يمثل حركة وتطور المعجم المتوافر وهو يضم كل الصيغ المستجدة والمستحدثة في الاصطلاح لدى متكلم اللغة الأم (L. maternelle).

وما من شك في أنّ عملية تلاقح المعجم المتوافر في اللغة الهدف مع المعجم الداخل في اللغة المصدر لا يفي مشكل المصطلح المتعدد حقه في التنسيق الدلالي والابتكار في الصيغ. ومن هذا المنطلق بات توافر المعجم الناشئ في اللغة الهدف والذي يمثل واقع وحركية المعجم المتوافر ضرورة لا مناص منها. ولعل من أبرز عوامل تشكل المعجم الناشئ ظاهرة التوليد (Néologie) وقيمتها المنهجية. وضمن هذا الإطار أصدر مجمع اللغة العربية بالقاهرة ـ بوصفه أعلى سلطة لغوية في الوطن العربي ـ قراراً يعدّ خرقاً رسمياً لموضوعات البحث اللغوي أو ما يسمى بعصر الاحتجاج، وقد كانت صيغته بشأن التوليد كما يلي: "المولد هو اللفظ الذي استعمله المولدون على غرار استعمال العرب. وهو قسمان:

* ـ قسم خرجوا فيه على أقيسة كلام العرب من مجاز أو اشتقاق أو نحوهما كاصطلاحات العلوم... وحكمه أنه عربي سائغ.

* ـ قسم خرجوا فيه على أقيسة العرب إما باستعمال لفظ أعجمي لم تعربه العرب، وإما بتحريف في اللفظ أو في الدلالة لا يمكن معه التخريج على وجه صحيح، وإما بوضع اللفظ ارتجالاً، والمجمع لا يُجيز النوعين الأخيرين في فصيح الكلام"(٤٩).

وفي رحاب هذا المكسب المنهجي الذي حازته ساحة البحث المصطلحي العربي نحو منهج تأصيلي للتوليد، بات من الممكن على الهيئات المعنية في هذا الميدان ولاسيّما ما تعلق منها بالمصطلح في نظرية التلقي، أن تراهن على توحيد المصطلح ترجمة وتعريباً ووضعاً. ومن ثم توحيد المعجم النقدي متعدد اللغات من حيث انتقاء المقابلات العربية وفق معايير منهجية ونظرية تتوافق والنسق التصوري العام للغة العربية. وإن نحن أردنا أن نكشف عن بعض نماذج التوليد في مصطلحات نظرية التلقي، فسنفضي إلى التمييز بين الأشكال التالية:

١ ـ توليد يخص المبني كما هي الحال في المعرّب، أو ما يسميه علماء الترجمة بالاقتراض (Emprunt)(٥٠)، قد يكون كلياً نحو Théme تيمة، و Herméneutique هيرمنيوطيقا، مثلما يكون جزئياً نحو: Métalangage ميتا لغة، و Méta critique ميتا نقد.

٢ ـ توليد يخص المعنى فقد كالمجاز والتضمين؛ وهو يعتمد توظيف كلمات قديمة في معنى جديد بالتوسع الدلالي(٥١) (Extension) أو ما يعرف لدى علماء الترجمة بالتوظيف الأناكروني (Anachronisme). ويكثر هذا النوع من التوليد في نماذج الكتابات التونسية، وتحديداً مع حسين الواد عندما ينقل بعض المصطلحات من مثل: Esthétique de la production بـ: جمالية الإنشاء، Poétique الإنشائية، reception التقبل وغيرها.

ولا ينحصر توليد المصطلح في أساليب الترجمة المباشرة وحدها (Traduction directe)، بل يتعداها إلى أساليب الترجمة غير المباشرة (Oblique) من إبدال (Transposition)، وتطويع (Modulation) وتكافؤ (Equivalence) واقتباس (Adaptation)، ويمكن معاينة بعض نماذجه غير المباشرة في ثنايا الترجمات العربية كما يلي: فعن التكافؤ مثلاً ترجمة Asthesis بالحس الجمالي، Poiesis بفعل الإبداع، Super reader بالقارئ المتميز، و (Blancks (Leerstellen بالفراغات. ومن التطويع نجد مثلاً ترجمة: Typologie بالتصنيف النمطي، information reader القارئ غير الرّسمي، intersubjectivity بـ: ذاتي مشترك أو البين ذاتي. ومن الإبدال ترجمة: Semiology بـ: علم العلامات، و Enfilage بـ: النظم، و Philologie بعلم الفقه أو فقه اللغة، و Interprétation immanante بالضمنية. أما الاقتباس فلا نكاد نجد له نموذجاً معيّناً في هذا المجال نظراً لاختصاصه بالمستوى النصّي أكثر من نظيره في الوحدات اللغوية المكونة له(٥٢)، وهو على غرار ذلك يأخذ في علم المصطلح دلالة مغايرة لدلالته في الترجمة، تغدو ملابسة لمفهوم التعريب أو الاقتراض الجزائي، على نحو ما نجد اقتباس مصطلح فيلولوجيا من Philologie وهيرمنيوطيقا من Herméneutique وفينومينولوجيا من Phenomenologie وهلم جرّا. وعلى الرغم ممّا أقرّه بعض اللسانيين والمصطلحيين من نسبية نقل وترجمة المصطلح الخارجي والنقدي على وجه الخصوص دالاً ومدلولاً انطلاقاً من اختلاف الترجمات وأفول معيار التوحيد المنهجي(٥٣) إلا أنّ الأمر يحملنا على اعتبار أهمية هذه القضية فيما استوجبته من عناية بالغة، والاكتراث بتقصد هذا المعيار شرعة ومنهاجاً لتفادي الوقوع في منعرجات الاضطراب والفوضى في وضع المصطلحات.

٣ ـ ٢ سبيل المنهجية إلى ضبط المصطلح في نظرية التلقي:

إنّ الحقيقة التي لا يخامرها شك، تفضي إلى أنّ مسألة التطابق النسقي بين اللغات مسألة عديمة الفحوى، حتى وإن تعلق الأمر بتطابق يمسّ مستوى واحداً من أنساقها. ومن ثم بات الحديث عن التكافؤ Equivalence بدل التطابق ينطوي على قدر كبير من الأهمية، تغدو معه عملية الترجمة تمثيلاً واعياً لخصوصيات وفعاليات اللغة الهدف انطلاقاً من أنساقها الميتالغوية (صرفية، صوتية، تركيبية، دلالية). وفي هذا الصدد سهرت النظرية القواعدية في الدراسات الترجمية المعاصرة، على الإشراف ومراقبة عملية نقل وترجمة المصطلح عن كثب، وذلك بوضع مجموعة من الضوابط والمبادئ النظرية لتوخي منهجة ضبط الاصطلاح وتوحيده. نحاول في هذا المقام بالاستناد إلى بعض من هذه الضوابط أن نناقش وضعية عينة من مصطلحات نظرية التلقي في صياغتها العربية.

١ ـ لما كانت الترجمة شبكة من العلائق النسقية والسياقية من لغة الانطلاق (Langue de depart) ولغة الوصول (Langue d'arrivée) وجب على المترجم أن يعمل على تكافؤ الصيغ بين اللغتين ابتغاء تحقيق تواصل ميتالغوي منتج. وفي حالة انعدام وسائل التكافؤ لزم الاتجاه إلى التطويع في مستوى الوحدات المعجمية والتركيبية والدلالية المشكلة لبناء المصطلح. فإذا كانت اللواصق Affixes المكونة من سوابق Préfixes ولواحق Suffixes في اللغات الأجنبية الهيندوأوربية وتحديداً الجرمانية منها، في وضع سلسي تركيبي؛ فإنّ ما يقابله في اللغة العربية غالباً صيغ الاشتقاق من مثل اللاصقة ing في الإنجليزية التي يقابلها المصدر في العربي، و er من اللغة نفسها يقابلها اسم الفاعل في العربية.

ومن هذا المنطلق ينبغي ألا نهمل النسقية في ترجمة بعض مصطلحات نظرية التلقي من مثل مصطلح Er wartungshorizont الذي نقل بـ: أفق الانتظار في غالب الأحيان(٥٤)، وهي الترجمة العربية للمفهوم الفرنسي (Horizon d'arrente)، على أنها لم تف المفهوم حقه الدلالي في سياقاته اللغوية الأصل، هذا فضلاً عن عدم تمثلها للمفهوم الجرماني الذي يتشكل في كلمة مركبة من اسمين

هما: Erwartung بمعنى التوقع، وShorizont بمعنى الأفق. ومعلوم أنّ كلمة Erwartung مشتقة من فعل erwartten أي يتوقع وليس من الفعل Warten أي ينتظر، على الرغم من أنّ الفعلين مشتقان من جذر واحد هو Wartung والفرق بينهما يقتصر على زيادة أو حذف اللاصقة er. ومن ثمة فالفارق الدلالي واضح وغني عن الشرح(٥٥)، أليس كل زيادة في المبنى زيادة في المعنى؟ وعليه إذا كانت الترجمة الفرنسية Horizon قد تمثلت الوظيفة الدلالية للاصقة Er، في الجذر الألماني للمصطلح عن مقابلاتها بالتوسع الدلالي لمصطلح Attente، فإنّ الترجمة العربية (أفق الانتظار) بتوخيها الحرفية في النقل وتمثل مستوى واحد من دلالات مصطلح Attente قد أسقطت كلا من الوظيفة الدلالية وللاصقة Er، والوظيفة المعجمية لكلمة Attente، وبالتالي تكون قد تورّطت في تشويه ملحوظ. والترجمة الدقيقة لهذا المصطلح هي: أفق التوقع مثلما هي متداولة عند بعض المشارقة. ومن نتائج الاستخفاف بذلكم المبدأ النسقي ظاهرة ترجمة مصطلح Herméneutique وخاصة في تمفصلاته الاشتقاقية. ونخصه بهذه الوقفة في نموذجه التعريبي الافتراضي (هيرمنيوطيقا). فقد لجأ **سعيد علوش** وزملاؤه إلى نقل المصطلح في حال النسبة من Hermneutisch إلى هيرمنيوتيكيه، في حين أنّ الصيغة Sch في الألمانية تقابلها الصيغة ique في الفرنسية وكلاهما يدل على النسبة، أما اللغة العربية فتعبّر عن هذه الصيغة بياء النسبة. ومن ثم فما الداعي إلى استنساخ هذه الكلمة باستخدام صيغتين لنسبة واحدة محدّدة سياقيا الأولى خاصّة باللغة الأجنبية (اللغة المصدر)، والثانية خاصّة باللغة العربية (اللغة الهدف)؟.

ولا شك أنّ اجتماعهما في صيغة واحدة لكلمة عربية لا يمت بصلة من قريب أو من بعيد بسلامتها وفصاحتها. وقد يفقدها في شحنتها الدلالية والمفهومية على السّواء. ولربّ قائل يقول: إنّ ترجمتها بهذا الشكل ينفي ذلك اللبس القائم بين مصطلح (تأويلي) الذي لا يقبل صيغة النسبة إلا بإضافة كلمة أخرى من مثل: التأويلية الأدبية؛ لأنّ ياءه أصيلة، وبين صيغة النسبة الواردة في المصطلح المذكور سابقا (هيرمنيوتيكي). ما من شك في أنّ الوعي بالمفارقة الاصطلاحية كان سمة بارزة في إسهامات وجهود مترجمينا، إلا أنّ سرعة تداول المصطلح النقدي الأجنبي في ثقافته الأصل، وتدفق سمته الاستعارية في الثقافة العربية المستقبلة حال دون توخي بعض القواعد المنهجية والنظرية لضبط وتوحيد عملية الاصطلاح. ومن هذا المنطلق؛ فإنّ أيّ ترجمة مثلى لهذا المصطلح ينبغي لها أن تراعي في الحسبان معيارا كهذا، لأنّ الأمر يتعلق بلغة في أهبة الاستعداد للحوار الثقافي والحضاري مع الغرب ألا وهي اللغة العربية. ومن هنا يكون الاختيار الصائب في نقل صيغة النسبة لـ: Herméneutique تسليما بشرعية الاقتراض واقعا على مصطلح (هيرميني) بدل هيرمنيوطيقي أو هيرمنيوتيكي تجنبا للخلط في الصيغ الاشتقاقية للغتين المصدر والهدف. كما يمكن ترجمتها بمصطلح: تأويلي + نسبة مثل: التأويلية الأدبية، أخذا بشرعية أسلوب التكافؤ Equivalence، أو علم التأويل الأدبي(٥٦) كما ورد في بعض الترجمات المشرقية. وما يصدق على هذا المصطلح يصدق على غيره من المصطلحات النقدية التي استلهمتها السياقات الإجرائية لنظرية التلقي من مثل: رومانسية وسميوطيقا وغيرها من المصطلحات الدائرة في هذا المجال.

٢ ــ إنّ عملية استقراء الحقول الدلالية في اللغتين المصدر والهدف من شأنها أن تجنب المترجم الوقوع في فوضى الاصطلاح وتضارب المقابلات. فمثلا عندما نكتفي بترجمة مصطلح WirKungsgeschichte بتاريخ التأثير في جميع السياقات النظرية التي أطرتها التعميقات المنهجية لنظرية التلقي داخل وخارج ألمانيا، سيكون الخلط واضحا لا محالة بين الحقول الدلالية التي شكلها هذا المصطلح في سياقاته المفهومية المختلفة. وإذا كان المصطلح الألماني مركبا من كلمتين هما: التأثير WirKung وGechiche بمعنى تاريخ؛ فإنّ مفهوم التأثير يختلف من بيئة فكرية وثقافية إلى أخرى. فبينما هو يحيل على تلك الصلات التاريخية بين العمل المنتج ومستهلكيه في البيئة الفرنسية(٥٧) نجده في البيئة الأنجلوأمريكية مؤطرا بالنزعة البراغماتية، وتحديدا مع مفهوم الاستجابة Response. وبالتالي فالمصطلح الأنسب في الترجمة مراعاة لهذا السياق هو: (الفاعلية). أما السياق الذي ورد فيه مصطلح WirKung في كتابات **ف. غانج إيزر** والتي تكاد تنجذب نحو التوجه الأمريكي؛ فإنه يحيل على استجابة القارئ المنتجة. ومن هذا المنظور تكون ترجمته الأنسب بـ: (الأثر أو الوقع) نسبة إلى نظرية الوقع الجمالي Théorie de l'effet Esthétique.

وخلاصة ذلك أنّ مصطلح Wir Kungsgeschichte يقبل عدة مقابلات بحسب تعدد الحقول الدلالية التي تغذى منها سياقاته النظرية، يكون أهمها: تاريخ التأثير لدى **ياوس** والمقارنين الفرنسيين، وتاريخ الفاعلية لدى المدرسة الأمريكية، وتاريخ الوقع/الأثر عند **إيزر**. وثمة إشكال آخر قد طرح بالنسبة لترجمة مصطلح

Interprétation Immanente بــ (التفسير المحايث) وهي ترجمة صدرت عن بعض النقاد المشارقة والمغاربة، وقد بدا فيها الخلط واضحاً لا غبار عليه بين مفهوم Immanente في سياقه الفلسفي العام وخصوصاً ما يتعلق بمجال الهيرمنيوطيقا في الدراسات اللاهوتية المسيحية، والتي يرتبط فيها المصطلح بتفسير النصوص المقدسة Textes Bibliques وتحديداً ظاهرة الإيمان La foi والعصمة Infaibilité بعيداً عن كل تصور نسقي وعقلي ومن هنا يكون المصطلح العربي الأنسب هو (المحايث)، في حين ترتد دلالة هذا المصطلح في الدراسات الأدبية مع هذه النظرية إلى تصور عقلي وجمالي يصب في مقولة النسق المفتوح، انطلاقاً من تصور القارئ للنص تبعاً لتقاليد القراءة، على أن يكون المقابل العربي الأنسب على سبيل التكافؤ هو (الضمني) بدل المحايث. وعلى هذا الأساس بات من الضروري استقراء دلالات المصطلح في الحقول المعرفية المختلفة بغية ترصّد المعنى المفهومي قدر الإمكان بغية كشف التشكل الاستعاري للمصطلح، ومن ثمة التمييز بين دلالة الوضع Dénotation ودلالة الإيحاء Connotation.

وممّا يتصل بدلالة الحقول تداخل القطاعات المعرفية لدرجة يغدو معها المصطلح عاجزاً من الوجهة القانونية ــ إن جاز هذا التعبير ــ عن رسم حدود المفهوم وتسييج فضاء اشتغاله. ومن ثم وجب على المترجم تقصّي دلالة المفهوم دون الاعتماد على الماصدق "لأنّ استخدام الماصدق أو الإحالة في الترجمة يقود إلى كثير من المشاكل أحياناً، من ذلك أنّ المصطلح الدخل يتغير ما صدقه في حدود مفهومه فتظل مناسبة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي. وليس الأمر كذلك بالنسبة للمصطلح الخرج إذ نضطر إلى تغييره كلما تغيّر ما صدق الدخل"(٥٨). ومن ثمة يتضح لنا أنّ طواعية المفهوم قيمة عالقة بقواعد الاستعمال بعيداً عن فاعليته النظرية أو تطوره التعاقبي حسب تعبير **ميشال فوكو**(٥٩). وكان من أبرز نتائج مسألة تداخل الحقول المعرفية، صعوبة تحديد حجم المعجم النقدي بين معاجم تلك الحقول من مثل الفلسفة علم النفس اللسانيات وعلم الاجتماع والأنتربولوجيا وغيرها، وكذا اختلاط المفاهيم في أذهان بعض النقاد أنفسهم. ولعل أبرز مثال على ذلك مفهوم التأثير Wir Wung التاريخي الذي يرتبط أساساً بجمالية الإنتاج Esthétique de production، ومفهوم التأثير WirKung الجديد المرتبط بجمالية التلقي ونقد استجابة القارئ (Esthétique de la reception/Reader Response Criticism). وما من شك في أنّ مفهوم التأثير التاريخي يصب في حقل الدراسات المقارنية والسيكولوجية في حين يكون مفهوم التأثير الجديد عالقاً بالدراسات النقدية المعاصرة. على أن يكون هذا الأخير ناتجاً عن عملية التلقي(٦٠)، وبالإضافة إلى ذلك قد يسجل القارئ خلطاً ملحوظاً في ترجمة مصطلح Immanent الذي لم يكد **عز الدين إسماعيل** نفسه أن يميز بين: محايث وضمني وذاتي أحياناً(٦١).

ومن مشاكل دلالة الحقل أيضاً تعدد الألفاظ للمفهوم الواحد أو مفاهيم متشابهة ممّا يجعل عملية ضبط العلائق داخل الحقل الدلالي صعبة ومعقدة. ومن أمثلة ذلك: تداخل مفهوم القارئ الضمني (Implizite leser) مع مفهوم بنية التشويق/الجاذبية (AppellstruKtur)، الذي لم يفلح إيزر نفسه في تحديد الفرق بينهما بشكل منهجي، وحسب التعقيب الذي أورده روبرت هولب فيما نصّه: "ولكن إذا كان وجود القارئ الضمني وجوداً نصيّاً صرفاً، فسوف يكون مرادفاً لبنية التشويق AppelletruKtur في العمل الأدبي، وتسميتها القارئ على الإطلاق ستكون لغواً إن لم تكن مضللة بكل ما للكلمة من معنى. ومن ثم تصبح الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم، من حيث إنه بنية نصية وفعل منسّق، تصبح أساسية إذا كان المراد للمصطلح أن يفلت من المعنى المحايث الصرف"(٦٢). وحسب هذا التعقيب الدقيق يمكن إذاً ترجمة مصطلح (Le lecteur Implicite) ببنية التشويق/الجاذبية، أو على الأقل تكون بمثابة تذييل تفسيري لمصطلح (القارئ الضمني)، ليتم على الأقل مقولته Categorisation ضمن سياقه النظري في النص الهدف.

ومحصلة ذلك كله أنه يجب أن ترتكز الترجمة اللائقة على المعنى المفهومي قدر الإمكان؛ إذ إنّ هذه الوضعية المنهجية من شأنها أن تجنب الواضع للمصطلح كثيراً من المزالق، ولأنّ التشكل الاستعاري للمصطلح يبعده عن دلالة الوضع Dénotation؛ فإنّ ذلكم ينفي الترجمة الحرفية(٦٣) Tr Litterale وما يلابسها من أساليب الترجمة المباشرة التي لا تناسب المدلول المقصود. ومن أمثلة ذلك ما اشتهر من ترجمة (Asthetische Distanz/Distance Esthétique) بـ: المسافة الجمالية على أنها محاكاة بنيوية Adaptation Structurale لصيغة المصطلح الألماني؛ فهي تبدو غير مكترثة بالمعنى المفهومي في اللغة الهدف (العربية)، لأن مصطلح المسافة ذو دلالة رياضية جافة لا يعكس واقع العملية الإبداعية المنوطة بفعل القراءة. في حين تكون الصيغة البديلة أكثر دلالة على هذا المفهوم هي مصطلح (التباعد الجمالي)(٦٤)، نظراً لما يحمله المصطلح من شحنة ديناميكية ملائمة

لسياق عملية القراءة. وما يصدق على هذا المصطلح يصدق على نظيره (Asthetische Erfahrung) الذي نقله **رعد جواد** وبعض المشارقة بالخبرة الجمالية، في حين يكون مصطلح (الخبرة) ناتجاً عن عملية التجربة التي تحيل بدورها على سياق حركية القراءة. ومن ثم فالصيغة البديلة هي (التجربة الجمالية)(٦٥).

ومن أخطر الأمور التي تلفت انتباه القارئ من خلال معاينته لبعض المقابلات الواردة في الترجمات العربية لمصطلحات النظرية، ما يتعلق بنموذج التقيّد بالصيغ التركيبية ومكوناتها القواعدية المشكّلة لظاهرة اصطلاح؛ على نحو تغدو معه الترجمة ضرباً من الاغتراب مجسّداً تقنياً في نماذج الترجمات المباشرة التي تتمثل أنماط التراكيب اللغوية في اللغة المصدر، من مثل سوء موضعة المقولات النحوية في المستوى الركني للجمل. ومن أمثلة ذلك نقل مصطلح (Literary positivism)(٦٦) بـ: الوضعية الأدبية التي سرعان ما أحدث خلطاً بالغاً في تحديد الدلالة المقصودة هل هي: الظروف والمظاهر الأدبية وبالتالي تكون كلمة (الوضعية) هي الموصوف و(الأدبية) هي الصفة، أم المقصود بها هو الاتجاه الفلسفي الوضعي في تمظهراته الأدبية. وفي هذا المقام ينبغي أن تكون الوضعية (صفة) بينما تكون (الأدبية) موصوفاً على نحو يتعيّن فيه أن تتموضع مقولة الصفة والموصوف كما يلي: الأدبية الوضعية أو الاتجاه الوضعي الأدبي تفادياً للخلط المفاهيمي.

وممّا يولد في نفس القارئ الاشمئزاز نقل مصطلح (Rezptionerfarung) بـ: (استقبالية الخبرة) والترجمة **لرعد جواد**، وهي بهذا الشكل تبدو محاكاة لغوية ساخرة للمصطلح الألماني مع تقيدها بصيغته في لغته المصدر. فإذا كانت كلمة Erfarung (التجربة) اسماً موصوفاً من قبل كلمة Rezeption (تلقي) التي تعدّ صفة(٦٧)، فإنّ هذه الأخيرة (أي تلقي) تكون في رأس المركب الإضافي وتؤدي دور الموصوف، بينما تكون كلمة (التجربة) بمثابة الصفة إذ هي مضاف إليه. وبالتالي يتشكل التركيب العربي وفقاً لخصوصيته النسقية المكافئة على النحو التالي: تجربة التلقي أو تجربة الاستقبال. كصيغة بديلة لمصطلح (استقبالية الخبرة)، مع التسليم مسبقاً بترجيح استخدام مصطلح التجربة بدل الخبرة. وهكذا تقتضي أولويات التجربة اللائقة ضرورة تمثل سلامة النظام النسقي للغة الهدف (العربية) انطلاقاً من التحول في العلاقة التركيبية بحيث يصير الوصف موصوفاً وكذلك العكس.

وقد يندرج أيضاً ضمن هذا الإطار ما يقابل اللفظ الواحد في اللغة المصدر أكثر من لفظ واحد في اللغة الهدف نظراً لقابلية التوسّع الدلالي للمصطلحات الأجنبية في صيغها النسقية المميّزة. وتعرف هذه الظاهرة في حقل الترجمة والأسلوبية المقارنة على وجه الخصوص بطريقة تمييع الوحدات البسيطة والوظيفية في اللغة المصدر إلى وحدات دلالية مركبة في اللغة الهدف. ومن أمثلة ذلك ما ورد في ترجمة **عز الدين إسماعيل** من نقل Intersubjective إلى ذاتي مشترك، Typology إلى التصنيف النمطي، وTextulization إلى إحالة الشيء إلى نص، Poiesis إلى فعل الإبداع، Aisthesis إلى الحس الجمالي. ونقل **عبده عبود** لمصطلحي: Leerstelle إلى الموضع الفارغ، Sinnpotential إلى المعاني الممكنة، وكذا نقل المغاربة لـ: Concretisation إلى التحقق العياني، Artefact إلى النص الشيء. وما من شك في أنّ أيّ اختزال يمسّ عملية التمييّع في مستوى الوحدات المعجمية المكونة لعملية الاصطلاح في اللغة الهدف من شأنه أن يفضي إلى لبس وتعقيد ملحوظين لا محالة.

وفي كل الأحوال فإنّ ما ينبغي أن يلاحظه المرء في هذا المجال أنّ الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي في نسختها العربية مشرقاً ومغرباً لم يأخذ طابعاً تأسيساً في شكل مستقر وموحّد يكون بإمكانه أن يعبّر عن تمثل للوعي النقدي العربي لهذه النظرية النقدية التي استطاعت أن تفرض وجودها المعرفي/النظري والإجرائي ضمن أهم التيارات والاتجاهات الأساسية في النقد الأدبي العالمي المعاصر، نظراً لما أحدثته من تحول إبستمولوجي في بؤرة الدراسات النقدية على الصعيد العالمي، ولئن كانت الترجمات والكتابات العربية محدودة كمّاً وكيفاً، جدّة ورداءة؛ فإنّ النقد الأدبي العربي استطاع أن يأخذ صورة بالأبيض والأسود عن الملامح التمييزية العامة Traits distinctifs لهذه النظرية النقدية.

هوامش ومراجع البحث

(١) يشير **محمد الدغومي** إلى أنّ مصطلح نقد النقد بتجلياته السياقية في الثقافة الغربية إنما جاء نتيجة تحول أي وليد تفكير إيستمولوجي جعله يقيس نفسه على مصطلح آخر مثل: فلسفة الفلسفة أو علم الفلسفة وفلسفة العلم (عد إلى **محمد الدغومي**: انتقال المفاهيم نقد النقد. مجلة علامات المجلد ٨ الجزء ٣١. ١٩٩٩. ص: ٦٤).

(٢) **عبد السلام المسدي**: قاموس اللسانيات. تونس. ١٩٨٤. ص: ١١.
(٣) **أحمد بو حسن**: مدخل إلى علم المصطلح. مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت. ١٩٨٩. ع ٦٠ ـ ٦١. ص: ٨٤.
(٤) ينظر في هذا المقام د/**عبد القادر الفاسي الفهري**: اللسانيات واللغة العربية. دار توبقال للنشر الدار البيضاء /المغرب/ ومنشورات عويدات. بيروت/باريس ط١ ١٩٨٦ ص: ٣٩٥.
(٥) مصطلح أفهوم من ابتكار د/**موسى وهبة**.
(٦) ينظر **علي القاسمي**. العناصر المنطقية والوجودية في علم المصطلح مجلة اللسان العربي الرباط/المغرب ١٩٨٨. ص: ٨٤.
(٧) ينظر المرجع نفسه. ص: ٨٧.
(٨) لا شك أنّ مفهوم المطابقة عند علماء الأصول يجد ما يبرره ضمن نظرية محاكاة أصوات الطبيعة (Onomatopia) عند اللسانيين، تلك النظرية ما برحت تقاوم بصمود اعتراضات وحجج القائلين بالتوقيف في أصل نشأة اللغة.
(٩) في مقابل مفهوم الالتزام عند علماء الأصول نجد مفهوم تواضع والاصطلاح عند اللسانيين وفقهاء اللغة. لمزيد من التفصيل انظر في هذا المقام: **د/عبد الوهاب** خلاف: علم أصول الفقه. الزهراء للنشر والتوزيع. الجزائر. ١٩٩٠. ص ص: ١٥٢ ـ ١٦٠.
(١٠) ينظر **علي القاسمي**. المرجع السابق. ص ص: ٨٧ ـ ٨٨.
(١١) ينظر **محمد الدغمومي**. المرجع السابق. ص: ٦٣.
(١٢) ينظر **الحسين الزاوي**. ما المفهوم. دلالة المفهوم وعوامل تشكله وإبداعه. مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت ع ١٠٢ ـ ١٠٣ نوفمبر ص: ٣٥.
(١٣) ينظر **صلاح فضل**: إشكالية المصطلح الأدبي. بين الوضع والنقل. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس. المغرب. ١٩٨٨. عدد خاص. ص: ٣٨.
(١٤) ينظر **أحمد بو حسن**. المرجع السابق. ص: ٨٤.
(١٥) ينظر المرجع نفسه. ص: ٨٤.
(١٦) نفس ص: ٨٥.
(١٧) ينظر **محمد ناصر العجيمي**: المصطلح النقدي وقيمته المعرفية. مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت. ع ١١٢ ـ ١١٣. ص: ١١٥.
(١٨) يعتبر التطويع ثاني أسلوب من أساليب الترجمة غير المباشرة، وهي عبارة عن تنويع ينتج في الرسالة يتوقف شكله على تغيير في وجهة النظر أو تغيير في اتجاه تسليط الضوء على حقيقة أو واقع لساني معيّن واحد بحيث تكون الحقيقة اللسانية واحدة واتجاه تسليط الضوء عليها مختلف ومتعدد. وقد تتعدد صيغ التطويع بتكرارها وتجددها فتحول من حرّة إلى ثابتة بحيث تدخل القواميس وكتب النحو واللغة وتترددها الأقلام. انظر على سبيل التفصيل:
Vinay et Darbenlet La Stylistique Comparée du Français et de l'angais. Ed Didier. Paris 1958. p: 51.
(١٩) **محمد الناصر العجيمي**. المرجع السابق. ص: ١١٧.
(٢٠) ينظر **محمد مفتاح**: من أجل تلق نسقي: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٤/المغرب ١٩٩٥. ص: ٤٣.
(٢١) ينظر في هذا المقام **عبد النبي اصطيف**. في النقد الأدبي العربي الحديث. مقدمات مداخل ونصوص ج١ مطبعة الاتحاد دمشق ١٩٩٠ ـ ١٩٩١. ص: ١٢٦.
(٢٢) ينظر في هذا المقام **سعيد علوش**: انزياحات المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي المعاصر (هوية المصطلح النقدي المعاصر). مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب والتربية. جامعة البحرين. ١٩٩٩. ع٢. ص: ١٧٩.
(٢٣) ينظر المرجع نفسه. ص: ١٨٢.
(٢٤) **سعيد السريحي** نقلا عن **سعيد علوش**. المرجع نفسه. المرجع نفسه. ص: ٢٨٢.
(٢٥) على وزن فعلل وهي مأخوذة من مصطلح استراتيجية.
(٢٦) لا شك أنّ المحاولة التونسية في هذا المجال لها فضل الريادة في بعث الدراسات اللسانية النسقية، ومن ثم بلورة نظرية مصطلحية عربية جديدة.
(٢٧) يعد من أوائل الذين اقترحوا تدريس المصطلح في الوطن العربي وقد أجرى تجربته هذه بمعهد **بورقيبة** للغات الحية وهي التجربة الوحيدة التي أخرجت هذا الحقل المعرفي إلى المجال الأكاديمي العربي إلا أنها لا تزال مجهولة لدى كثير من الباحثين العرب.
(٢٨) **رشيد بن مالك**: إشكالية ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي المعاصر. مجلة حوليات جامعة وهران. ص: ٢٧.
(٢٩) ينظر في هذا المقام **كونتر جريم**: التأثير والتلقي المصطلح والموضوع. ترجمة **أحمد المأمون/حميد لحميداني** حول مفهوم التلقي في المعاجم الألمانية. مجلة سال. المغرب ع٧. ١٩٩٢.. ص: ٢٠.
(٣٠) ينظر **أحمد بوحسن**: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث. في نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. المرجع السابق. ص: ١٤.
(٣١) ينظر المرجع نفسه. ص: ١٤.
(٣٢) **عبده عبود**: هجرة النصوص ودراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي منشورات الاتحاد دمشق/سوريا ١٩٩٥. ص: ٢٣٢.
(٣٣) ينظر المرجع نفسه. ص: ٢٣٣.
(٣٤) ينظر **أحمد بو حسن**: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي المعاصر. المرجع السابق. ص: ٢٩.
(٣٥) ينظر **أحمد بو حسن** المرجع السابق. ص: ٢٣٢.

(٣٦) ينظر في هذا السياق: **نبيلة إبراهيم**. القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول المصرية المجلد ٥ ع١ ١٩٩٤ ص: ١٠٤.

(٣٧) علماً أنّ المترجم د/**عز الدين إسماعيل** قام بإنجاز ترجمة مؤلف **ر/هولب** عن الإنجليزية، وقد أظهر براءة وحزماً في نقل الجهاز المصطلحي وسياقاته المعرفية في البيئة الثقافية الأنجلوأمريكية مع تذليله في بعض المحطات بمجموعة من المصطلحات الألمانية تمثلاً لثقافة المؤلف المزدوجة.

(٣٨) عد إلى ملحق المصطلحات المثبت في ترجمة **د/عز الدين إسماعيل** لمؤلف **روبلت هولب**. ص ص: ٣٦٩ ـ ٣٧٣.

(٣٩) انظر في هذا المقام نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات وبالخصوص مقالة **محمد العمري** حول تطبيق نظرية التلقي على التراث الشعري العربي القديم، وكذا مقالة **سعيد يقطين** حول تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي. المرجع السابق. ص ص: ٧١ ـ ١٠٣.

(٤٠) ينظر كلا من **سعيد علوش** من خلال ترجمته لمقال **ياوس**: جمالية التلقي والتواصل الأدبي مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت ع ٣٨. ١٩٨٦، وحسين الواد: من قراء النشأة إلى قراءة التقبل ـ قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ـ دار سراس للنشر تونس ١٩٨٥. ص ص: ٥٧ ـ ٦٥.

(٤١) **ه/ر. ياوس**: جمالية التلقي والتواصل الأدبي. تر: **سعيد علوش**. المرجع نفسه. ص: ١٠٦.

(٤٢) **أحمد بو حسن**: مقدمة في علم المصطلح. المرجع السابق. ص: ٩٠.

(٤٣) **غانم هنا**: نافذة على هوية المصطلح. مجلة العلوم الإنسانية. كلية الآداب والتربية. جامعة البحرين. ع٢. ١٩٩٩. ص: ١٦٢.

(٤٤) **محمود أحمد السيد**: المبادئ الأساسية في وضع المصطلح وتوليده. مجلة التعريب المركز العربي للتعريب والترجمة والنشر/سوريا، ع ١٩ يونيو ٢٠٠٠. ص: ١٥.

(٤٥) **عبد القادر الفاسي الفهري**: اللسانيات واللغة العربية. المرجع السابق. ص: ٥٦.

(٤٦) ينظر في هذا المقام **محمد شاهين**: نظريات الترجمة وتطبيقاتها في تدريس الترجمة من العربية إلى الإنجليزية وبالعكس. المرجع السابق. ص: ٢٨. وذلك من خلال حديثه عن مبدأ التكافؤ الديناميكي (Equivalence dynamique) الذي أصبح متداولاً بصفة رسمية لدى كل من Eugene Nida وPeter Newmark على نحو يؤكد فيه **نيومارك** بأنّ هذا المبدأ أصبح متفوقاً بشكل عام في نظرية الترجمة والتطبيق. على مبدأ أولوية الشكل أو المضمون.

(٤٧) ينظر **أحمد بو حسن**. مدخل إلى علم المصطلح، المرجع السابق. ص: ٨٦.

(٤٨) ينظر **عبد القادر الفاسي الفهري**: اللسانيات واللغة العربية. المرجع السابق. ص: ٤٠٤.

(٤٩) ينظر أعمال الموسم الثقافي للمجلس الأعلى للغة العربية. مدونة المحاضرات الملقاة عام ٢٠٠٠. منشورات المجلس. مطبعة هومه الجزائر. ص: ٢٥.

(٥٠) ينظر فيما يتعلق بمفهوم الاقتراض
Vinay et Darbelnet: La stylistique compaée du Français et de L'anglais. Op cit. pp: 51-52.

(٥١) ينظر في هذا المقام **محمود أحمد السيد**. المرجع السابق. ص: ٢٨.

(٥٢) Cf. Ibid. P: 53.

(٥٣) ينظر في هذا المقام **رشاد محمد الحمزاوي**. معجم المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية. الدار التونسية للنشر. المؤسسة الوطنية للكتاب/الجزائر، ١٩٨٧. ص ص: ٢٨٤ ــ ٢٨٥. وكذا للمؤلف نفسه. المنهجية العربية لوضع المصطلحات من التوحيد إلى التنميط. مجلة اللسان العربي. الرباط (المغرب). ع ٣١. ص ص: ٤ ــ ٧.

(٥٤) على أنّ توخي النسقية في نقل الصيغ المصطلحاتية من شأنه أن يجنبنا الوقوع في فوضى واضطراب الوضع.

(٥٥) ينظر **عبده عبود**: المرجع السابق. ص: ٢٣٦.

(٥٦) ينظر نفسه. ص: ٣٣٧.

(٥٧) ينظر في هذا المقام **برونيل وإيف شوفريل**: الوجيز في الأدب المقارن. ترجمة **غسان السيد**، مطبعة اتحاد كتاب العرب/سوريا ١٩٩٩. ص ص: ٢٠٤ ــ ٢١٠. حول مفهوم التأثير في الدراسات المقارنية الفرنسية.

(٥٨) **عبد القادر الفاسي الفهري**. اللسانيات واللغة العربية. المرجع السابق. ص: ٤٠٣.

(٥٩) Cf. Michele Foucault: L'archéologie du Savoir. Paris. Gallimard. P: 11.

(٦٠) ينظر **كونتر غريم**. المرجع السابق. ص ص: ٢٤ ـ ٢٩.

(٦١) ينظر **روبلت هولب**. نظرة التلقي مقدمة نقدية، ترجمة **عز الدين إسماعيل**. النادي الثقافي الأدبي جدة، ط١ ـ ١٩٩٧ ص ص: ٢٩٢ ـ ٣٧٠.

(٦٢) نفسه. ص: ٢٠٥.

(٦٣) يعد **بيتر نيومارك** من أنصار الترجمة الحرفية إلى جانب **نيوبيرت**، ويحدد لنا ماهيتها انطلاقاً من كونها أرقى أسلوباً من أساليب الترجمة المباشرة إذ تحدد نماذج التطابق فيها في مستوى الكلمات والجمل. وفي هذا الصدد يقول **نيومارك** ما نصّه: (أعتقد أنّ على الترجمة الحرفية أن تكون إجراء الترجمة الأساسي في كل من الترجمة المعنوية والتخاطبية وذلك في أنّ الترجمة تبدأ من هناك). عد إلى البروفيسور **بيتر نيومارك**: الجامح في الترجمة. ترجمة د/**حسن غزالة**. ص: ٩١. دون تاريخ.

(٦٤) ينظر **عبده عبود**. هجرة النصوص. المرجع السابق. ص: ٢٤٢.

(٦٥) ينظر المرجع نفسه. ص ٢٤٢.

(٦٦) ينظر في هذا المقام. ملحق المصطلحات المثبتة في ترجمة **عز الدين إسماعيل. ر/هولب**. م. س. ص: ٢٧١

(٦٧) إن ظاهرة تموضع الصفة في رأس المركب الأسمى قبل الموصوف تعد من الخصوصيات التركيبية في اللغات الجرمانية وتحديداً الإنجليزية والألمانية، وقد تشترك معها اللغات اللاتينية أحياناً.

□□

ملامح درامية في التراث العربي (دراسة في الظواهر والدلالات)

هيثم يحيى الخواجه

في تراثنا العربي جواهرٌ مضيئة تحتاج إلى توظيف في الإبداع، كما تحتاج إلى مسح الغبار عنها لكي تعود إلى تألقها وشعاعها.. وهذه مهمة ليست سهلة لما تتطلب من وعي ومعرفة ومكنة وقدرات و.. و..

وما دام التراث يعني الهوية والارتباط بالوطن والأمة، ومادام يعني تاريخنا وماضينا، فلا بد من الاهتمام به وإخراجه إلى النور والاستفادة منه في الأجناس الأدبية جميعها وفي الفنون كلها، كما لا بد من تفاعله مع الثقافات الجديدة، ولا بد ـ أيضاً ـ من توظيفه لتتجلى صورة قصة التاريخ الأدبي، وتطور الإبداع فيه واضحة بيّنة.

إن التراث يضم أقانيم مضيئة يمكن أن تلج بوابة العصر وتؤثر فيه إذا ما قيد لها من يكشف أسرارها، ويحلل مساماتها، ويفسر ويقيم صفاتها وسماتها وميزاتها... فالتراث كان عصرياً وحديثاً، ثم صار تراثاً، وهو يمثل مجموعة الموروثات المتغيرة المتعددة، ولئن كان لا يشكل تجانساً في كتله، لأنه يتألف من (سلسلة تفاعلات الأعراف التعبيرية مع الظروف التاريخية المستجدة)، فإن ما يفيد المبدع أن يستغل ذلك من أجل أن يكون للتراث دور في الحاضر والمستقبل، وهذا لا يتحقق إلا بوعي آثار الماضي وامتلاك القدرة والإرادة للتعامل مع التراث حسب ما يتطلبه الإبداع.

وهنا يجب أن نشير إلى أهمية ذلك في نضوج الإحساس التاريخي في حياتنا كذلك فإن التراث بما يمتلكه من سمات يشرق في الحضارة والمعرفة والمجتمع بشكل عام.

إن توظيف التراث في الأجناس الأدبية يرسخ تقدماً كبيراً لفهم قضايا الإبداع في الأدب، ويؤكد مساحات مهمة في المعرفة في وجداننا الوطني والقدمي.

ولمّا كان المسرحُ (الفن الشامل) الذي يتضمن فنوناً متعددة ومتنوعة فإن ساحته مكان خصب

---

* باحث ومسرحي من سورية. يقيم ويعمل في الإمارات العربية المتحدة.

لتوظيف التراث.. وباعتبار أن هذا الفن يمتلك قدرات مهمة وكبيرة وعميقة لتوظيف التراث فإن مناقشة هذا الموضوع والإثارة عليه يغدو ضرورة لازبة.

ومن هذا المنطلق جاء البحث عن الدراما في بعض الظواهر التراثية ليستفيد منها المسرحيون.

وقد اخترت من هذه الظواهر احتفالات خميس المشايخ، والعرس، والختان، والمولد، مع اعترافي بأن خزائن تراثنا مفعمة بظواهر درامية لا تعد ولا تحصى، ويكفي الرجوع إلى كتاب المسرحي الدكتور **علي عقلة عرسان** (الظواهر المسرحية عند العرب) الذي جمع فيه الكثير من هذه الظواهر.

هذا وإن الغاية من اختيار هذه الظواهر دراسة البنية الدرامية فيها فقط مبتعداً عن المسرد التاريخي الذي لا لزوم له في هذه العجالة.

أ ـ احتفالات خميس المشايخ

تعد هذه الاحتفالات مثيرة ومدهشة لما تحتويه من طقوس آسرة ومثيرة تعبر عن عمق وتطور الفلكلور الشعبي في المجتمع العربي.

إن غاية هذا الاحتفال إظهار البهجة بانتصار صلاح الدين الأيوبي ضد الفرنجة، وتشجيع المحاربين المسلمين ضد العدو..

في ليلة من ليلتي الأربعاء أو الجمعة يجتمع أهل الحي من مريدي الشيخ وتلاميذه، ويقيمون النوبة التي تتخللها الأناشيد الدينية والحضرة (الذكر) وهناك أعمال في أثناء النوبة ينفذها تلاميذ الشيخ، أو الشيخ نفسه وتسمى (الكرامات) مثل ضرب الشيش (وإدخال السفود في مكان ما من الجسد، أو إشعال النار الحمراء التي تسمى الرحمانية، ثم وضع قطعة حديد في هذه النار حتى تصبح حمراء كالجمر، وتتناقلها الأيدي لملامستها دون أن يصاب بأذى.. ومثل ذلك أيضاً كسر زجاجة على جبهة الشيخ أو جبته ليطعم منها من حوله..

من قراءة متأنية للحضرة والكرامات نتلمس صوراً مسرحية تخدم الفرجة هناك حركة وفعل مسرحي.. وهناك ألوان ودلالات وجوقة وبناء معماري للمشهد وعناصر متكاملة للفرجة من لون وموسيقا وآلات وأصوات وإيماءات وتعبيرات وغير ذلك.

"ويسير شيخ الطريقة خلف فرقة المنشدين، وقد تدثر بجبة أنيقة، واعتمر بعمامة مناسبة.. امتطى صهوة فرسه المميز، وأمسك بيده سيفاً، وأسند رأسه على كتفه.. يسير وقد أحاط به نفر من الناس، كما يسير وراءه اثنان: الأول على يمينه، والثاني على يساره.. يشبكان أيديهما على ظهر الشيخ ليبقى الشيخ متيقظاً".

أما الاحتفال الجماهيري الروحاني فيتضمن فولكلوراً شعبياً تشارك فيه مجموعات مدربة على الإنشاد والحركة والفعل ورد الفعل.. هناك حركات فاعلة وحركات منفعلة.. هناك مؤدٍ وهناك متلق.. هناك ألوان وإشارات وانفعالات، وأعلام، وابتهالات.. خيول، وفرسان، وتصفيق، وتكبير، ورهان، وخوف، ورعب، وتقدير وإعجاب...

هاهو شيخ الطريقة يهمس بأذن فرسه فيتوقف الفرس عن المسير بحيث لا يستطيع أحد أن يقنعه بالعدول سوى شيخه.. وهاهو شيخ الطريقة يركب فرسه ويدوس على أجساد الرجال دون أن يؤذي أحداً منهم..

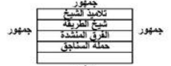
إنه مشهد مسرحي فرجوي متكامل بدءاً من الصراع النفسي والتحدي للآخر وانتهاء بعطاء لغة الجسد.. هذا عدا عن المساعدات الفنية الكبيرة والمتنوعة (سيف ـ سنجق ـ عصا ـ طبل ـ مزهر.. الخ).

إن الأبعاد المتكاملة للمشهد المسرحي يجعل المدقق يدرك أثر مثل هذه الطقوس على البصر والبصيرة، من حيث بروز القدرات الفردية والجماعية وكسر رتابة الحياة، وظهور الوجدانات النقية وغير ذلك.

ولو دققنا في العناصر الرئيسية لخميس المشايخ أدركنا بأنه شكل لفن مسرحي فرجوي دقيق، وهذه العناصر هي:

١ ـ الشعر المغنى ٢ ـ الكلام النثري (الدعاء ـ التكبيرات ـ الصلاة على النبي..) ٣ ـ الحركة ٤ ـ الموسيقا الموقعة ٥ ـ المشاركة الجماهيرية ٦ ـ استحداث الفعل ٧ ـ البطل (قائد الفرقة أو شيخ الطريقة) ٨ ـ الجمهور.

فالشكل الغني للمشهد الاحتفالي يتألف من (الجمهور ـ تلاميذ الشيخ ـ شيخ الطريقة ـ الفرق المنشدة ـ حملة السنجق



"ومما تقدم نلحظ أيضاً أن استحضار الحالة في زمان ومكان ما تشد المتفرج إلى مشاركة فطرية تسهم في ذلك عناصر معمارية المسرح والفلكلور الشعبي وهذا ما يجعل خميس المشايخ أرضاً بكراً للاستفادة منه في المسرح".

ب ـ العرس

يحمل العرس بعاداته وطقوسه التي تختلف من منطقة إلى أخرى ومن قطر إلى قطر عربي آخر عناصر درامية تستوجب الدراسة.

ففي مرحلة الخطوبة يعيش العريس صراعاً نفسياً يتجلى في اختيار العروس الملائمة لشخصه، ويحار في الاعتماد على رأيه أو الأخذ برأي من حوله، ويمتد الصراع إلى العلاقة الزوجية وإنجاب الأولاد.. ويكون الصراع النفسي عند العروس أشد وأقوى بدءاً من ارتياحها لوالدته وأهله، وانتهاء بالحياة الزوجية. وفي الخطوبة يقوى العنصر الحركي ويتجسد فعلاً من خلال تنفيذ الطقوس المعتادة فيها وأخص بالذكر مشهد قراءة الفاتحة، ومشهد لبس الخاتم، ومشهد الاتفاق على المعجل والمؤخر.

ويبلغ الصراع النفسي أشده في عقد القران، فهو الموقف الحاسم للعروسين ومشهد عقد القران مليء بصور مسرحية مثيرة.. فيه الفرح والجد والخوف وفيه الجوقة والأناشيد، وفيه الفعل ورد الفعل وفيه الموسيقا والحوربة وإطلاق الرصاص، والزغاريد، والإيماء وغير ذلك.

وتستطيل الفرجة في العرس بحيث تشكل شبه تكاملية للعرض المسرحي لغنى العناصر الدرامية والمتعة والتأثير والدلالة والمعنى سواء أكان ذلك يتعلق بحفلة العريس أم بحفلة العروس.

"في مشهد حفلة العروس دخول وخروج وتلوين وتغيير.. صراع وخوف، زغاريد وحوار.. أغنيات ومواقف.. ومشاهد مختلفة ولغة جسد وتوجس وأمل وحلم...".

وتختلف أساليب التعبير في جوقة العريس، ويسود الفخر والاعتزاز بجوقة العريس، ويغلف الخوف في جوقة العروس وتبدو كثرة المشاهد متسعة وغنية في الجوقتين.

وهنا لا بد أن نشير إلى تنوع البوح الإنساني من شخص إلى آخر:

(الفتاة.. العانس.. المطلقة.. الأيم.. المتزوجة.. العريس.. العروس... الخ)

المهم أن التعبيرات الجسدية والإيمائية ضافية والمواقف النفسية إرادية ولا إرادية في العرس المفعم بالزخارف والمطرزات والإضاءة ومزج الواقع بالحلم.. والأسطورة بالمعاصرة والتقليد.. وتأتي الأهازيج لتكسر الإيهام وتظهر الدلالات وتوضح الصراع النفسي وتجسد الفرح والخوف، والإلغاز والفخر، والريبة والأمل... ومن أهازيج العرس:

ها يا أم أحمد بنتك إجا العريس ياخدا

ها لا تبكي على فراقا بتشمت فيك العدا

ها جنبك كانت مدللة، وهلق عريسها بيسعدا

ها افرحي لها وانبسطي وقولي الله يسعدها ويبعدها

لي لي ليش

ومن ذلك أيضاً

ها فتح عينك وانظرا

ها وشوف أحمرا من أصفرا

ها وإن كان لك صاحب ابعد عنوا

ها وإن كان لك صاحبه اهجرا

لي لي ليش.

جـ ـ الختان والمولد

في اليوم الموعود (الختان) ينشغل أهل البيت بالتحضيرات ويعيش الطفل صراعاً نفسياً قوياً يؤدي ـ أحياناً ـ إلى بكائه.. إذ لا يدري قول والديه: (إنت من الآن صرت رجلاً)، وما يكاد يحضر المطهر حتى يدخل المشهد حالة التوجس والخوف والفعل الدرامي.. وما يكاد ينتهي المطهر من عمله حتى تنطلق الزغاريد التي تمزج في كثير من الأحيان بدموع الفرح.. وتتعالى (الحوربة، والصلاة على النبي) من خلال إيقاعات مديدة عالية وأصوات قوية معبرة:

(فصلت لك ثوب

يا رايح تطهر

صلوا على النبي العربي

اللهم صلي وسلم وبارك

زين زين يا حبيب العين عالياً)

ومن ذلك أيضاً:

الفـــــرح لامـــــين الفـــــرح لينـــــا

وبـــأرض المجيـــد تلعـــب خيلينـــا

والخيـــول لامـــين والخيـــول لينـــا

وبـــأرض المجيـــد تلعـــب خيلينـــا

بعد الختان تتقاطر الوفود من الأقارب وأهل الحي للتهنئة والبعض يدعو من يريد لقراءة المولد النبوي الشريف ويحدث ذلك عند النسوة وكذلك عند الرجال ويأخذ قراء المولد دور الجوقة ويعمل المولد على تهدئة النفوس بعد التوتر الذي ساد في أثناء الختان فيكتمل بذلك البناء الدرامي، ويسير باتجاه الحل "إن اكتمال عناصر الفرجة في حفل الختان يؤكد دقة رسم هذا الحفل التاريخي.

لندقق في الأشخاص: الطفل (البطل) وعدوه (المطهر) وما يجري من صراع نفسي وحسي

بينهما، فبينما الطفل يسعى للخلاص من المطهر يحاول الأخير تنفيذ مهمته بسرعة ونجاح حتى يرضي أهل الطفل ولا يسيء إليه.."

نلحظ موقفاً نفسياً وحركياً وصراعاً مضاداً وتعابير ولغة جسد وجوقة وزغاريد ثم حركة مسرحية أسرة من خلال الفرح وتوزيع الشراب والتهنئة التي يمزقها بكاء الطفل وصراخه..

وفي المولد يجتمع الناس حول القراء الذين يتميزون بلباسهم الخاص، ثم يبدأ رئيس الفرقة بقراءة بعض الأناشيد، ويُردّد أعضاء الفرقة وراءه بحماس وقوة وتتميز الأشعار بتوجهها الديني وإيقاعاتها المؤثرة:

سيد العرب والعجم هذا النبي المحترم

لولاه ما كانت الأكوان ولا كانت الأمم

ومن ذلك أيضاً:

هام قلبي عندما ذكر النبي المختار

دمع عيني هَمَا شوقاً لتلك الديار

ومن ذلك أيضاً:

صلوا على خير الأنام المصطفى بدر التمام

صلوا عليه وسلموا يشفع لنا يوم الزحام

يا هنانا

إن هذه النماذج وغيرها في تراثنا العربي تؤكد غنى هذا التراث بالفرجة، كما يثبت ضرورة الاستفادة من كنوزه في المسرح العربي الذي يحتاج إلى مثل هذه البنية الدرامية لتوظيفها في النص المسرحي، وهذا لا يتحقق إلا بوعي التراث وفهم مفاصله والدخول في ماهية جذوره ونضارة عروقه وتألق كنوزه.

العراضة

العراضة في بلاد الشام لها سماتها الخاصة وهي ترتبط بأمور سياسية، كما ترتبط بالأفراح كالأعراس وغيرها في القديم كانت الأحياء تتنافس وتتقاتل لأسباب كثيرة وهذا يستدعي التظاهر والعراضة لإبراز القوة والشهامة والجرأة من ذلك مثلاً.

شـاحيه شـاحيه

الواحد منّا بيقتل ميّه(١)

وإذا كانت العراضة تعني تجمع مجموعة من الناس حول هدف واحد بمشاعر واحدة وهتاف واحد فإن هذه العراضة تشبه الجوقة على خشبة المسرح أما السينوغرافيا فهي الأحياء والشوارع والمدن والساحات بما تتضمنه من ألوان وأشجار وأعمدة وأرصفة وسلالم وإنارة وفضاءات عندما كانت الجماهير تجتمع للتظاهر من أجل فكرة، مثل رفض حدث أو اعتداء أو استعمار وغير ذلك فإن المشهد الحركي يغدو مثيراً للغاية، ولغة الجسد تصل إلى ذروتها.. الجميع يرفع يده ويحركها مع الهتاف والأيدي تتناسق وتتناغم مع إيقاع الهتاف أما الرجل الذي يقف على الأكتاف فهو يمتلك لياقة استثنائية، وفي الغالب يحمل سيفاً وأحياناً خنجراً أو عصا تتحرك الناس ضمن العراضة ببطء، كأنها كتلة واحدة، أو لنقل كأنها جسد واحد.. أما الهتافات فهي متعددة وترتبط بهدف العراضة وغايتها، وتعلو الإيقاعات، وتهبط تبعاً للموضوع أو الحدث، والجدير بالذكر أن الزمان غير محدد والمكان مفتوح أما اللباس فمتنوع ومثير يضفي على الحديث مؤثرات مهمة وأبعاداً أو دلالات تخدم الحدث ومن هذه الهتافات:

علْ هوجَا الـ هوجا يا سباع الفلا الهوجا

والماعو خنجر ينزل على الطوشا

ومن ذلك:

وان هللتِ يا عمتنا

حنّا الحمصية بلمتنا

وان هللتِ يا نشناشا

نهجم على الطوب برشاشا

ومن ذلك:

أبو صبري حارب دوله

من عاداتوا ذبح العسكر

يهجم على الدبابة بخنجر

من عاداتوا ذبح العسكر

طير البي طير مين ذبحوا

من قلب العدا من جرحوا

منشيل بدر من السما

مــن حــط (...) مطرحــوا

ون هللـــــتِ هللنالـــــك

دكينـــا البـــارود قبالـــك

ومن ذلك أيضاً:

نهــار الجمعــة مــن بكّيــر

واجهونــــا بــــالجنزير

جــابوا علينــا متــر اللــوز

قابلنـــــــاهم مقــــاليع

أول نزلـــــه ع الإيــــدين

ذبحنـــا ألـــف ومتـــين

ثـــاني نزلـــه ع الميـــدان

ذبحنـــا مـــنهم بركـــان

وثالـــث نزلـــه ع القلعـــه

شـــعلناها فـــرد شـــعله

وتأخذ الفرجة صورة رائعة حين تلتقي عراضة بأخرى حيث يزداد الحماس وترتفع الأصوات إلى أن تلتحم العراضتين التحاماً كاملاً.. عندها يصل الحماس ذروته، والرجل الذي يقف على الأكتاف يظهر ليونة فائقة في الحركة وقوة في الصوت واليدين لإثارة الحماس.. وبحركة انسيابية يتداخل الناس في العراضتين تداخلاً كاملاً ويعانق (المعدد) رجل العراضة الذي يقف على الأكتاف مع (المعدد) الآخر ثم تنفصل العراضتين بأسلوب لائق وجميل أو تنضمان وتندمجان فينزل معدد ويبقى الآخر ليقود المرددين في العراضة.

عند الاندماج يرحب مردد العراضة بالمردد الآخر فيقول:

أهلا وسهلا بلّي جاي

يا مرحبا بلّي جاي

مكتوب على سيوفنا

أهلا وسهلا بضيوفنا

أما عراضة العرس فهي تختلف عن العراضة السياسية فهي أكثر تنظيماً وهدوءاً ومثلما يتخلل العراضة السياسية اللعب (بالسيف والترس) يمكن أن تدخل هذه اللعبة في عراضة العرس..

وتشكل لعبة (السيف والترس) مشهداً درامياً رائعاً، فعنصر الصراع يتجلى في فريقين الأول يمثله فارس يقاتل فارساً آخر يشجعه فريقه.. هناك حركة لافتة باليدين والرجلين والقفز هناك إيماء بالوجه والعيون والفم.. هناك أصوات وهناك سيوف تدور وتلتمع وتتحرك.. هناك صليل وتهليل وهناك غالب ومغلوب وقوي وضعيف ومهارة وصمود.. الخ نعود إلى عراضة العرس التي يتقدمها العريس ووالده وأعمامه وأخواله وأقاربه.. يتقدم هؤلاء المعدد أو المردد الذي يحفظ ما يجب أن يقال بهذه العراضة ويكرر الجميع خلفه من بيت العريس إلى بيت العروس.. وفي بعض الأحيان يقوم البعض بحركات راقصة.. والصراع هنا نفسي يتجلى في نفسية العريس الذي يدخل مرحلة جديدة من حياته ويتجلى في أهل العريس الذين يريدون الخير لولدهم ويتجلى في العروس التي تنتظر حظاً سعيداً وحياة جميلة ويتجلى في أهل العروس الذين يتوجسون خيفة ويأملون بالخير والسعادة.

ومما يقوله المرددون في عراضة العرس:

ها الدار ما هي لينا يا شيخ

والدار يلّي ملاها

ملاها (أبو فلان)

يلّي بسيفو حماها

وعند اصطحاب العريس إلى بيت العروس بعد الانتهاء من التلبيسة:

قوموا لا نصلي	فيرد الجميع	صلينا
وعليك يا نبينا	// //	//
يا شافع فينا	// //	//
هيكي ابتلينا	// //	//
والصلاه على الزين	فيرد الجميع	صلوا
والصـــــلاه والصوم صلو	// //	//
والصـــــلاه والصوت علو	// //	//
هللتْ مكة وقالت	// //	//
مرحباً بالزائرينا	// //	//
مرحبـــاً بـــابن الرفاعي	// //	//
والمشـــــايخ أجمعينا	// //	//
أجمعينا أجمعينا	// //	//
محمد زين	فعلو زين	

محمد يا كحيل العين /// // //
// //

ومن ذلك:

شي ما شا الله
لما أتانا رسول الله
والصلاه على الرسول
نرفع الراية
يا أهل العديه
الله يبعت لكن الذرية
محمد سيد البريه
وراية أبو الراية
وراية العريس
وأبو العريس
وبيّض الله

وهكذا تشكل العراضة مشهداً مسرحياً فائق الروعة بتقنياته ولغته وقراءته الإخراجية وفرجته المتألقة.

العيالة(٢)

هي فن شعبي أصيل، وهي رقصة الانتصار بعد الحرب.. كيف تؤدى؟ وكيف تجسد معاني الانتصار والفخر والاعتزاز؟

إن فن العيالة بسماته الأصيلة يجسد خصائص كثيرة، ويعكس تاريخاً مفعماً بالبطولات فهو يظهر انتصار أفراد الوطن على العدو، كما يظهر البطولة والقوة والشجاعة والفروسية، ولهذا سميت بالرقصة الشريفة لأنها تخص الأبطال الشرفاء المخلصين لوطنهم.

فرقة العيالة

تتكون فرقة العيالة من الرجال المحترفين والهواة ويجب أن تتضمن الفرقة العازفين على الطبول والدفوف والطويسات (الآلات النحاسية) والمنشدين والراقصين.

الأداء

تؤدى هذه الرقصة بعد أن يقف الرجال أمام بعضهم في صفين متقابلين ويحاول الرجال في كل فريق أن يرصوا صفهم ويتلاصقوا بشدة بعد أن تتشابك الأيدي من خلف وذلك بوضع يده حول خصر الذي بجانبه من الخلف ليتشكل جداراً من الرجال ذا ملامح متماسكة بعيداً عن الخلل والفراغات تعبيراً عن التعاضد والتآزر والتماسك.

وتتوسط الصفين فرقة الضرب على الطبول المختلفة الأشكال والدفوف والآلات النحاسية (الطوس) فتقدم الإيقاعات الحماسية والألحان المثيرة للمشاعر والملائمة لأداء الرقص والحركات المعتمدة في العيالة.. وبين هذه الفرقة المحترفة يقف رجل وقد علق طبلة أسطوانية الشكل لها وجهان ويطلق عليها اسم كاسر.. ويدق الرجل عليها بقوة لتخرج إيقاعات حماسية تناسب الرقصة الحماسية المؤداة.

ويعتبر هذا الرجل رئيساً للفرقة ويعتمد عليه في الرقصة ويسمونه كما يذكر **رفعت دويب** (الابو)(٣).

عندما يعطي قائد الفرقة إشارة الانطلاق حيث يبدأ حملة الطبول بالضرب على طبولهم ويتحرك الصفان لتأدية رقصة العيالة، وعلى الفور يتحرك حملة الطبول باتجاه الصف المواجه، كما يتحرك حملة السيوف في الاتجاه المعاكس.

وفي أثناء التحرك يظهر حملة السيوف تعبيرات ويؤدون حركات تشير إلى مبارزة الأعداء..

في هذا الموقف يبدأ أحد الصفين بإنشاد الشطر الأول (الصدر) من أبيات النشيد أو القصيد، وتنحني مجموعة الصف الثاني عند سماعها لهذا الشطر تعبيراً عن الخضوع والتسليم حتى ينتهي الصف الأول من إلقاء الشطر الأول إذ تعتدل مجموعة الصف المقابل (الثاني) ليتكرر إنشاد الشطر نفسه فتؤدي مجموعة الصف الأول الانحناءة نفسها التي ترمز إلى حركة الخضوع والتسليم.

وتتابع الفرقة الإنشاد ومع إلقاء شطر واحد من القصيدة تؤدى الحركات الآنفة الذكر.

أما عن حركات رئيس الفرقة فهو ينتقل من صف إلى صف آخر في المرة الأولى يكون الصف منتصراً في المرة الثانية يكون مستسلماً مغلوباً حتى لا يكون أحد الصفين غالباً أو مغلوباً.

ويستمر الأداء على هذه الصورة بينما يقود رئيس الفرقة الصفين ويضبط الإيقاعات والحركات(٤).

ملامح درامية

في هذه الرقصة مشاهد مسرحية آسرة يفرضها الموقف وتؤكدها الدلالة.. فالموقف انعكاس لزمن الحرب ولا بد من دخول المعركة بقوة، ولذلك ترص الصفوف وتتشابك الأيدي، ويكون التعبير الصوتي.

إيذاناً بالبدء والانطلاق، كما يكون التعبير الحركي إشارة إلى بدء العرض أما البطل في المشهد المسرحي فهو قائد الفرقة الذي بيده تحريك

الصفين، وبيده رفع وتيرة الموقف وترسيخ الحدث.. في العيالة فنون حركية وإيمائية وعزف ورقص وغناء جماعي وفي العيالة صورة لحرب من خلال التلويح بالسيوف وإطلاق الأعيرة النارية.. وفي العيالة موقف عزة وانتصار وموقف ذلة وانكسار.. وفي العيالة مشاهد تعبيرية للقوة والرجولة والشجاعة وحياة أهل الصحراء ويكفي أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر خروج أحد الشبان المشاركين في العيالة من الصف شاهراً خنجره اللامع الحاد المزين بزخرفات فضية متقنة.. يحمل الخنجر بدراية واعتزاز ويرقص معلناً المبارزة مع إحدى الفتيات(٥) اللواتي يتوسطن الحلقة وتكون المبارزة بين كر وفر وتستمر هكذا إلى أن يتعب أحد الراقصين فيخرج من الحلقة وسط تشجيع الحضور وصياحهم وجلجلة أصواتهم.

إن هذا المشهد الملون حركياً وإيقاعياً وديكوراً ينحو منحىً إنسانياً؛ لأن من أغراض شعر العيالة موضوع الغزل إذ يتطرق شاعر العيالة إلى هذا الموضوع عندما يرد التعبير عن تجربته في الحب فيذكر سمات الحبيبة الرائعة يحاكي بذلك شعراء الغزل العرب القدامى:

"دارن ياللي سعد في الجو ما جاها

طير عجلان شاقتني مظاريبه

عقب ما هي عيون اتجدد صباها

زينها يا عرب قامت تماريبه"

ولا يقتصر الشعر على الغزل لأن شاعر العيالة يتوقف عند موضوع الفخر الذي يحمس الرجال ويربطهم ببطولات الآباء والأجداد

"يا صانع البندق يعطيك العافية

ويش الذي حدك علينا

قوم قرب المصيوب والمصيوب

رياله وأنا بايت بخير

والعيد عيدنا في أيام البلد

والخيل والشباب وباس شديد

نمشي على المشدوخ وأيامنا سعد

إن فن العيالة ــ بحق ــ فن آسر لما يتضمنه من عناصر فرجة تمتع وتدهش يمكن أن توظف في المسرح بأشكال مختلفة ورؤى متعددة.

نلحظ في رقصة العيالة عدة مستويات:

المستوى الأول هو اللغوي

إذ يستخدم المنشد لغة البيئة أو لهجتها ليتواصل مع الجمهور ويؤثر بشكل مباشر وسريع، ولا يغيب عن ذهنه أن يمدح البطولة والقائد وكل من يجمع الجمهور على تقديره وحبه.

سلام يا شيخ حمى الدار في حد سنين؛

والجاسمي سلطان بالسيف يحمي حالها؛

يبشر حريب الدار قطاع الوتير

وحنا حماة الدار على عيالها

أما المستوى الثاني فهو الحركي

إذ إن الحركات المدروسة والمنظمة والمتناغمة مع الإيقاع والحركات ذات الدلالات والمعاني والتي تغني الهدف من رقصة العيالة تسهم إسهاماً كبيراً في تكميل المشهد الحركي البعيد عن الرتابة، والقريب من التشكيل الفني المتعدد والألوان، ويكفي أن نذكر حركة أكتاف وأيدي ورأس النقاشات وما تقدمه من رموز وما تثيره من معانٍ وأما المستوى الثالث فهو فني.

ففي المساعدات الفنية من عصي وطبول وسيوف وألوان (لباس النقاشات) أهداف ذلك لأن هذه الأدوات لها طابعها الخاص عند العربي، ولها أثرها في التاريخ العربي أيضاً.. وتؤدي الطبيعة ــ مكان تنفيذ العيالة ــ دوراً في تكملة المشهد وحيويته.

العرضة

وتتبع العرضة فن العيالة بالرغم من الاختلاف في الآلات والإيقاعات، لكنها تحاكيها ومناسبات إقامتها تماثل مناسبات فن العيالة وتشبه العرضة في الإمارات فن العيالة من حيث الإنشاد ووقوف المنشدين وأسلوب دخول حملة السيوف..

أما عن الآلات التي تصاحب فرقة الإنشاد في العرضة فهي (الكاسر) و(الرحماني) و(الدفوف) و(الطارات) و(الآلات النحاسية)(٦).

في العرضة فرجة حقيقية.. هناك متفرجون وهناك فاعلون الفاعلون هم المنشدون وحملة السيوف والعازفون والمؤدون.. وفي الأداء عموماً إثارة وتحريض للمشاعر ليشيع الحماس وتنتشر نشوة الفخر والاعتزاز.

الحركة بالأيدي والتعبير بالوجوه والإيقاعات ترسم الخطوات والتفرد لبعض أعضاء الفرقة وارد، كما عند عازف الطبل.

وهناك عرضة تنفذ على السفينة وتعد فناً من فنون (النهمة) أي أغاني البحر.. يؤدي عرضة السفينة العاملون على هذه السفينة يقودهم المنشد الشعبي الذي يسمى النهام.

ويكون النهام قد علق في رقبته طبلة متوسطة الحجم وأسطوانية الشكل وذات وجهين.

يدق النهام على الطبلة بإيقاع معين يتخلل ذلك حركات ذات دلالات وتعبيرات معينة تمثل تمايل السفينة فوق الأمواج وكيف يلقي الصيادون شباكهم، وكيف يسحبونها من الماء بعد أن امتلأت بثروات البحر وهناك حركات رقص وحركات تمثل أسلوب إلقاء الحبل الذي يمسك به الغواص ثم شدهم لهذا الحبل عند خروج الغواص من قاع البحر بعد جمع أصداف المحارة ولا بد أن نضيف أمراً مهماً وهو أن رقصة العرضة البحرية تمثل عمل البحارة على ظهر السفينة مثل نشر الأشرعة أو التجديف وغير ذلك.

كما لا بد أن نضيف بأن الإيقاعات الصادرة عن الغناء أو الصادرة عن الآلات الموسيقية (الطبلة) تتلاءم مع توالي موجات البحر واندثارها على الشاطئ وسيرها مع المد والجزر وارتطامها بجدران السفينة.

نلحظ من هذه الفرجة اقتراباً شديداً من مسرح المونودراما (الممثل الوحيد)، فالنهام هو الممثل وأرض السفينة خشبة المسرح والأشرعة هي الديكور والطبل هو الموسيقا وغير ذلك من المساعدات الفنية التي تفترض على خشبة السفينة. إن حركات النهام وأفعاله كثيرة مشاعر كثيرة والحضور يتخيلون عمل البحر والغوص ويعيشون طموحات وآمالاً وآلاماً.. ويتابعون ويتابعون...

الهوامش

١ ـ شياحية نسبة إلى حي في مدينة حمص اسمه (جورة الشياح).
٢ ـ راجع كتاب لمحات عن تراث وفلكلور مجتمع الإمارات ص ١٧.
٣ ـ كتاب أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ تأليف **رفعت محمد دويب** ـ صفحة (٥٠) ـ الطبعة الأولى.
٤ ـ مجلة المأثورات الشعبية ـ قطر ـ العدد التاسع ـ يناير ١٩٨٨.
٥ ـ يذكر كتاب لمحات عن تراث وفلكلور مجتمع الإمارات الصادر عن جمعية النخيل للفنون الشعبية بأن أهل البادية يمارسون هذه الرقصة مع الفتيات بينما يؤديها أهل الحضر دون الفتيات وتقتصر على الرجال.
٦ ـ يقول الدكتور **فالح حنظل** في معجم القوافي والألحان في الخليج العربي: الرحماني طبول كبيرة الحجم والطوس والطارات آلات تستخدم في العيالة أيضاً تصاحب الإنشاد في العرضة بإيقاع واحد لا يتغير.. والكاسر يشبه الدف.

المصادر:

١ ـ ملامح الدراما في التراث الشعبي العربي ـ دار مكتبة الحياة ـ **هيثم الخواجة** ـ العام ١٩٩٧.
٢ ـ الذاكرة الشعبية العربية.
٣ ـ تربية الأولاد في الإسلام ـ الجزء الأول ـ **عبد الله ناصح علوان** ـ دار السلام ـ الطبعة الثالثة ـ العام ١٩٨١.
٤ ـ كتاب أناشيد الصفاء في مديح المصطفى **محمد** • ـ جمع وإعداد مكتبة الغزالي ـ دمشق/ بيروت.
٥ ـ مسرحية عرس حلبي ـ **عبد الفتاح قلعه جي** ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق.
٦ ـ كتاب حمص دراسة وثائقية ـ **محمود عمر السباعي ـ نعيم سليم الزهراوي**.
٧ ـ دراسات تاريخية وثائقية **لمحمد فيصل شيخاني**.
٨ ـ آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ـ **الدكتور فاروق أوهان** ـ طبعة وزارة الإعلام ـ الإمارات ـ أبو ظبي ـ العام ١٩٩٥.
٩ ـ الظواهر المسرحية عند العرب ـ الدكتور **علي عقلة عرسان**.
١٠ ـ حداثتان وتراثان (خطاطة فنية لتاريخ الشعر العربي) الدكتور **محيي الدين صبحي** ـ دراسة ـ مؤتمر النقد الأدبي ـ البحرين ـ العام ١٩٩٣.
١١ ـ ما وضع بين قوسين هو للمؤلف من كتابه المشار إليه في البند الأول

□□

المقدس والعنف الصهيوني
في رواية الصراع العربي ــ الإسرائيلي

عبدا لقادر شرشار*

١ ــ حول المفهوم النظري لمصطلحيْ المقدس والعنف:

يحصر التصور الماركسي المقدس والأنظمة الدينية عامة في العجز الإنساني عن مواجهة الكوارث الطبيعية، مجابهة فعلية، وكذا العجز عن تفسير الظواهر الفلكية تفسيراً موضوعياً، قبل أن تنضاف إلى ذلك الظواهر الاجتماعية(١) غير أن البحث عن مفهوم المقدس والعنف من خلال الحفريات الثقافية، واستنطاق بعض أشكال الممارسة الطقوسية التي تعبر عنها الأساطير والأشعار الملحمية والنصوص الدينية، أظهر اهتماماً بأصول المقدس وعلاقته بالعنف أكثر من اهتمامه بماهيتهما، ويبدو أن الدراسات العلمية حول مفهوم "المقدس" لم تتفق فيما وصلت إليه من نتائج سواء أتعلق الأمر بالمفهوم أم بالأصول، ولعل أحسن ما نحيل عليه في هذا الصدد هو الموسوعة العالمية Encyclopédia Universalis, (1998)(٢).

ويعزو الدارس "ر. جيرار" أصول نشأة فكرة المقدس إلى العنف، باعتباره نسق المقدس ونظامه، إذ يقول: "يجب أن نضع المحاكاة والعنف في أصل كل شيء لنفهم الموانع والمحرمات في مجملها".(٣) وعلى الرغم مما تحمله هذه الرؤية لمفهوم المقدس والعنف من اضطراب وتناقض، إلا أنها تستبعد على الأقل المقاربة الفرودية القائمة على الدافع الجنسي، والاعتقاد الشائع أن عقدة أوديب أصل المقدس والمبدأ الخفي لطقوسه القربانية(٤).

ويستبعد الباحث **"التجاني القماطي"** صحة هذه المقولة، في بحثه الموسوم: "المقدس والعنف" متسائلاً كيف يمكن "أن يكون العنف أصلاً للمقدس، ومن أهداف المقدس في مظهريه: العقائدي والطقوسي الحد من احتدام العنف وتفشيه في المجتمعات الإنسانية؟"(٥) كما يأخذ مفهوم

---

* أكاديمي وباحث من سورية.

المقدس لدى "**روجي كايو**" بعداً روحياً، إذ يبدو المقدس مقولة حساسة، ينبني عليها السلوك الديني، وتهبه طابعه المميّز، وتفرض على المؤمنين احتراماً، يقي اعتقاده كل روح نقدية، فيُعرض عن الخوض فيه، ويضعه خارج العقل، وما بعده(٦).

وتأسيساً على ما قدمنا ينتهي بنا البحث إلى كشف تلازم المفهومين، بحيث يأخذ هذا التلازم مرجعيته من المقولة المسيحية: "كل شيء في البدء كان دينياً"(٧) وهو ما يدعم فرضيتنا في هذه المقاربة، والمتعلقة بتعالق المقدس والعنف في رواية الصراع العربي الإسرائيلي، حيث تبدو العلاقة من خلال حضور الصورة الروائية وفرضها لمواجهة متكررة في أكثر من نص روائي، تعكس نزوعاً نفسياً داخلياً يتعلق بالجانب الصراعي/الحربي، الذي يعتبر التسامح استراتيجية لمواجهته.

ومثل هذه المقاربة تقتضي منا أن نتجاوز أحادية الدلالة التي ارتبطت بالمقدس وبالعنف، للبحث عن التجليات المختلفة التي صاحبت ميكانيزمات هذا الثنائي، بحيث لا يخضع مفهوم "المقدس" من وجهة نظر أنثروبولوجية لتراتبية بين الأسطورة وما يسمى بالديانات البدائية والديانات الراقية(٩). فالمقدس بالنسبة للمجموعة هو مؤسسة تنظيمية، أما بالنظر إلى الفرد فهو "تجربة وجدانية، تحيل إلى نوعية العلاقة التي نقيمها مع شيء ما، أكثر مما تحيل إلى الشيء ذاته"(١٠).

ومما سبق نستخلص أن المقدس على مستوى التجربة اليومية للإنسان هو تلك الطاقات الوجدانية، الخطرة، وغير القابلة للفهم والتجزئة. أما العنف، فهو سلوك إيذائي، قد يكون بادياً أو متخفياً، مادياً أو معنوياً، وفي كل هذه الحالات هو إنكار للآخر من مجال الحياة، ومن مجال الفعل ومن مجال القول(١١).

الآخرين: الوثن الذهني بكل آلياته ومفاعلات ارتباطه، يحل أو يقترن بالوثن المادي، فيوضع الآخر في القالب المجهز على منوال قاطع الطرق"(١٢).

وتمثل النصوص التوراتية، والوثائق اليهودية، ومجمل نتاج الفكر الديني اليهودي في مراحل مختلفة من التاريخ نموذجاً صنواً للوثن الذهني الذي أشار إليه **خليل أحمد خليل**، بحيث لم يكف كهنة اليهود عن تغذية تلك الأساطير القبلية المؤسسة للسياسة الصهيونية باستمرار، إلى أن أصبحت اليهودية بالنسبة إلى المتدينين من اليهود ذات مضمون عنصري مقدس.

ولقد أفادت الدراسات الصهيونية المعاصرة من هذا الإطار المرجعي المتعدد المشارب، حيث وظفته في دعم ادعاءاتها بديمومة التاريخ اليهودي، وتسويغ ما تطلق عليه بالحق التاريخي، وتحولت صيغة الوعد الإلهي إلى برنامج سياسي ملزم، أفرز خطاباً عنيفاً حولته الإيديولوجية الصهيونية إلى هدف مقدس، وتجسد هذا العنف في انتزاع أهل الأرض الأصليين، واجتثاث انتمائهم بالحرب والقتل والطرد والتشريد.

إن العلاقة بين المقدس والعنف الصهيوني في ضوء الصراع العربي الإسرائيلي تكشف عن أن المقدس، لا يمكن اختزاله في الدلالة المتداولة، فكأننا بالمقدس في الصراع العربي الصهيوني يحاصرنا، ويسكننا في حلنا وترحالنا.

٢ ــ عنصر القداسة في رواية الصراع العربي الإسرائيلي:

إن رصد ثنائية المقدس والعنف الصهيوني في النص الروائي تدخل ضمن المقاربات المعقدة التي تستدعي من الناحية الأيديولوجية والمنهجية حضور عدد من تقنيات التحليل، والتي قد تبدو متضاربة أحياناً.

وإذا كانت مساءلة المقدس تكتنفها معضلات منهجية التحليل المتضاربة، والتي اعتادت تثمين خياراتها وتسويغها بدعوى الاعتبارات العلمية لتمرير منطوقها الأيديولوجي، فإن مساءلة المقدس والعنف الصهيوني تطرح أكثر من إشكالية، إن على المستوى الأيديولوجي الذي يحمل مخزون الصراع العربي ــ اليهود منذ عهود قديمة جداً، أو على المستوى المنهجي، في ظل المقاربات العلمية المختلفة التي اعتادت تهميش المقاربة النقدية الأدبية باعتبارها رهينة النص الأدبي، لا تبرحه، ولا تتعداه إلى ما يكتنفه من ملابسات قد يكون لها عظيم الأثر في تأويل وقراءة النص الأدبي.

إن المقدس مثله مثل العنف يتموقع في مواضع مختلفة من أنيتنا الفردية والجماعية، والنص الروائي كإنتاج تخييلي يمثل مخزوناً هاماً لصور الصراع العربي الإسرائيلي قابل لأن يكون مقدساً، على حد تعبير "**مرسيا إلياد**"، في كتابه "المقدس

والدنيوي" وهو بصدد الحديث عن البنية الأسطورية للحركات السياسية المعاصرة، وللحياة العصرية برمتها. "فالزمان والمكان والكائنات الحية والجماد والكلمات جميعها أشياء مهيأة للانخراط ضمن فضاء المقدس"(١٣).

إن استحضار المقدس في النص الروائي، باعتباره أحد أركان قوة الأنا في مواجهة الآخر/ اليهودي، لا يأخذ مرجعيته من القيم التقليدية، أي المجموعة المشتركة التي تكوّن الدين والطقوس التقليدية، كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين(١٤)، بل يضاف إليها متمم سحري/ أسطوري، تكون وظيفته غالباً تطهيرية. ولا نعتقد أن إطار صورة المقدس في النص الروائي العربي تستوفي مواصفاتها الكبرى في غياب محور رئيسي آخر، ممثلاً في العنف الذي يلازم المقدس في النص الروائي الذي له صلة بموضوع الصراع العربي الصهيوني. فالقداسة لا تكتمل إلا من خلال صورة الشخصية الروائية، مبنية على جمع لما لا ينجمع ضداه، دون أن يفجر جوهره ووحدته، حيث يتعالق المقدس بالعنف لتقديم صورة خيالية، وتتحول البطولة التي لا تكاد ترادف ضمناً القوة البدنية والحنكة، فهي لا تستوجب شرطها الجوهري بحكم مواصفات العناصر الفاعلة، وهو التناقض المبدع المصاحب للنص الروائي، نجده هاهنا يفصح عن جدلية الصراع التي نقرأها من خلال ملامح القداسة الماثلة في الثقافة العربية، على هيئة بطولة نمطية، ذات مرجعية قيمية، تلغي من اعتبارها وجود الآخر.

على هذه الصورة ووفق هذه الرؤية، يتجلى بعد استثمار المقدس والعنف في النص الروائي، بمختلف أشكاله، وبصورة أساسية، كعامل اجتماعي في مقاومة اليهود، رمز الكفر والفجور والعنف.

تلك كانت إشارة إلى تعالق النص الروائي بالمقدس، توجب علينا التركيز عليها، إلا أن الملاحظة العامة المستخلصة من هذه القراءة التي لم تشمل إلا مدونة قليلة النصوص(١٥) — لاعتبارات منهجية — توحي بأن النص الروائي يسعى دوماً إلى أن تكون الرؤية جزئية للمقدس، مما يجعل المواقف الدرامية للصراع تنحو نحو التعتيم، وتخفي الأسباب التي تشكل نزوع الإنسان العربي نحو المقدس في الصراع مع الآخر / اليهودي.

إن استحضار المقدس في النص الروائي، باعتباره أحد أركان قوة الأنا في مواجهة الآخر/ اليهود، لا يأخذ مرجعيته من القيم العامة المشتركة التي تشكل الدين والطقوس التقليدية، بل يضاف إليها متمم سحري/ أسطوري تكون وظيفته تطهيرية مما يعانيه العربي في صراع مع الآخر، سعياً وراء تعويض ما فقده من آمال، وطموح.

وقد شكل المقدس ملجأ الذات العربية التي ظلت بعد هزيمة جوان ١٩٦٧ تبحث عن أفضل صورة لها، فلم تجد ذلك إلا في مخزونها التراثي والأسطوري الذي اختلط فيه التاريخي بالمقدس، وارتبطت البطولة في رواية الصراع العربي الصهيوني منبتاً وتصوراً بالخوارق والأسطورة، بحيث لم توجد منفصلة ولا معزولة عن الإطار العقائدي للدين الإسلامي، وهو إطار لا ينضب لما ينضح به من رموز للأبطال والأولياء والصالحين، والقديسين والقديسات.

وتأسيساً على ما قدمنا نتصور أن الموروث الثقافي بما يحمله من قداسة في منظور الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، أسهم كعنصر رَفْدٍ رئيسي في تشكيل أرضية النص الروائي، ولتحقيق ذلك سعينا في هذه المقاربة إلى الكشف عن هذا التوظيف.

٣ ـ البعد القدسي والعنف الصهيوني في رواية الصراع العربي الإسرائيلي:

كان من أبرز الأسباب التي جعلتني أركز على "المقدس" كعنصر موضوعاتي بارز في بناء رواية الصراع العربي الصهيوني، الخلفيات التاريخية والثقافية التي ليس هذا البحث مجالها، والتي تضمنت كيف استقبل العرب هجمة الصهيونية على فلسطين، وما ترتب عليها من حروب، بوعي كامل الخرافية. وكان من أبرز علامات الخرافية الطريقة التي فهمت بها الصهيونية نفسها، حيث ظلت مشروعاً خرافياً، يواجهه المثقف العربي، وسلطة الحكم في الوطن العربي، بخليط من المكابرة، والإصرار، وظل اليهود مجرد "جبناء، سفلة، حقراء، وصيارفة وضعفاء"(١٦). وتحول العجز عن تفسير الهزائم إلى مأزق يعيشه العرب أفراداً وجماعات(١٧)، ولما كان للأسطورة والمقدس منطق خاص، هو منطق الخيال الجامح، الذي يستوعب مختلف أشكال الصراع الإنساني، ويدرك

رمزياً حقائق الحياة، كان اللجوء إلى توظيفهما هروباً من وضع تاريخي متأزم، إلى عالم خيالي، وفرته بعض النصوص الأدبية من رواية، وشعر، ومسرح، حيث برزت في هذا العالم التخييلي خرافة "التفوق" على الآخر/الصهيوني، وعمت الرغبة في الاحتجاب عن العالم المعاصر الذي نجحت إسرائيل في أن تنتمي إليه، وكما يقول **حازم صياغ**: "فاستيلاء الصراع العربي ــ الإسرائيلي على عقولنا حطم البنية الذهنية العربية"(١٨) وأمام تحطم البنية الذهنية، على هذا النحو، لم يعد مهماً الهزائم العسكرية أمام إسرائيل "فحتى لو تحقق لنا، بفعل مصادفة عابرة، أو سهو تاريخي ما، أن نحرز انتصاراً.. بدونا عاجزين عن استثماره"(١٩).

لقد ولدت هذه الحاجة إلى طرد الهزيمة وأسبابها حاجة أبعد منها، فقد بات العربي يتمنى طرد "العالم" الذي هو مسرح هزائمه، وانتصار الصهيوني، وكان البديل الضامن لتحقيق هذه "الرغبوية" الأسطورية والمقدس، حيث عبرت كثير من النصوص الروائية العربية عن انتصار اليهود الذي حولته الرواية عبر الخيال الجامح إلى انتصار للعرب(٢٠).

ومن هذا القبيل أسطورة اختراق "الموساد" المخابرات السرية الإسرائيلية، في رواية: كنت جاسوساً في إسرائيل. رأفت الهجان، لصالح مرسي(٢١). حيث أثبت شاب مصري قدرته في صنع المعجزات، وهي صورة من التحدي الذي يحلم به العربي في مواجهة الآخر/ الإسرائيلي، **فرأفت الهجان** ليس أقل شأناً ودهاء من الإسرائيلي، والألماني، وغيرهما. وقد تميزت قصة هذا العميل "الجاسوس" بامتزاجها بالعناصر التراجيدية التي تذكرنا بعوالم الأسطورة، خاصة بعد تلك الإضافات الفنية التي وظفها **صالح مرسي**، والتي أراد لها أن تمتزج بالواقع امتزاجاً كيماوياً، قصد الإيهام بواقعية الأحداث، وهو الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه كل أديب روائي. وقد ساعد الجنس الأدبي الذي اختاره الروائي إطاراً فنياً لعمله، وهو: رواية التجسس، على إضفاء الجو الأسطوري، لأن طبيعة هذا الجنس الأدبي تتطلب أن يكون البطل شخصية تؤتي المعجزات، وهو ما تحقق فعلاً في الرواية.

كما تبدو بنية "المقدس" في رواية الصراع العربي الصهيوني متجلية في تحقيق "مفهوم الخلاص"، وهو الدور الذي يسند إلى الرجل الصالح، والذات المضطلعة بهذه الوظيفة تكتسي الطابع القدسي، وليست رحلة **(الشيخ مرجان)** في رواية: "أسطورة ليلة الميلاد" قبل الوصول إلى بيت المقدس عبر غزة، إلا صورة من رحلة البطل في الأساطير والحكايات الخرافية، للوصول إلى تحقيق "موضوع القيمة" المتمثل عادة في حيازة التفاحة الذهبية، أو الأميرة المقدسة، أو نبع الخلود(٢٢). يبحث البطل ــ في القصص الشعبي، والشخصية في رواية الصراع .. ــ في رحلته عن فكرة الوصول إلى عالم سحري، عالم الخلود، حيث يكون الطريق إلى هذا العالم محفوفاً بالمخاطر، ذلك أن الموت يقف عائقاً في طريق الوصول إلى الغاية "موضوع القيمة"، ولكن الموت في النص الروائي لا يعني الفناء، أو الانقطاع عن عالم الأحياء، **فالشيخ مرجان** يمنح كرامته إلى أهل القرية بعد وفاته.

وما يلاحظ مما تقدم ذكره، أن النص الروائي لا يكتفي بعرض "الحادث الأسطوري"، بل يقدم كيفية الانفعال به، والتعامل معه، ويتجلى ذلك في الصورة التي تقدمها لنا رواية: "أسطورة الميلاد" عن "المنقذ/ المخلص"، من خلال هذا المقطع السردي، "اختلفت الآراء حول هوية **الشيخ مرجان**، فمن رأى أنه شيخ صالح مات مقتولاً على يد الكفار، ومن قائل أنه شاب مغربي جاء ساعياً ليقدس الحج، ولم يمكنه المرض من أداء ما أراد.. فمات ودفنه بعض الخيرين، ومن قائل أنه حجازي طيب أتى بقافلة متاجراً وأراد الله أن تكون هذه البقعة نهاية مطافه، فدفنه رفاقه، ورحلوا". (الرواية: ص٢٢).

وينسب **الشيخ مرجان** ــ في النص الروائي ــ إلى الأقطار العربية كلها: مصر، العراق، الحجاز، المغرب العربي، ومهما كانت الآراء قد اختلفت حول هوية الشيخ، وموطنه؛ فإن هناك إجماعاً على أنه مسلم عربي، وأنه ولي من أولياء الله الصالحين، وأنه ما وجد بغزة إلا ليكون بشير بركة، وخير، وعلامة على رضى الله عن أهل الحارة أجمعين. (الرواية: ص٢٣) ومن ثمّ تفانت الحارة "في إشعال السراج كل ليلة، لينير له المقام، كما توارثت العائلات.. عادة ملء إبريق فخار من الماء الطاهر ليتوضأ به، ويصلي.. كل مساء".(ص٢٣)

كما يربط النص الروائي بين صورة المقدس الممثلة في شخصية **"الشيخ مرجان"** وشهادة

الفدائيين: **رمزية وأبو اليزيد"**، وقف **الهوس** لحظة أمام قبر **الشيخ مرجان**.. تلفت في كل اتجاه، ثم أمسك بشاهد القبر، وهمس: جاءك أحباب يا **شيخ مرجان**، سأضع على قبرهما سراجاً مثل سراجك.. سيزورهم الناس، فافرح، فالكثرة بركة". (ص٧٥).

إن هذا المشهد على الرغم من دلالته على الممارسة الفردية، يمثل استغراق الذات الفلسطينية في "بحر الثورة"، بشكل يقترب من العشق والصوفية. أما البعد الأسطوري للحدث، فقد كان ما أكده **"الهوس"**، أنه شاهده بنفسه من تحرك شاهد قبر **رمزية وأبو اليزيد** بين يديه: رأى كيف ترجل أربعة يهود بسلاحهم العسكري، وجذبوا بعنف جسدين لرجل وامرأة، ما زالت بهما نبضات حياة.. أطلقوا عليهما الرصاص للتأكد من موتهما، واستشعر حينها أن هناك أشياء غير طبيعية تتكشف.. فقد اهتزت الأرض، وارتعش شاهد القبر حيث ووريت الجثتان، "نظر إلى المقبرة الفارغة في غبش الضحى، كل شيء ساكن" إلا الشاهد الذي يهتز، فصاح: "تحركت القبور.. تحركت القبور". (ص٧١) فهب الناس من رقادهم، وما من أحد في غزة إلا وقد "أصابته شظية صرخة **الهوس** المجنونة، وتحركت الألسن فولدت أسطورة".(ص٧١).

مارس هذا البعد الأسطوري مدّاً جماهيرياً لدى السكان، وذعراً حقيقياً لدى صفوف العدو، "وقد نجح الكاتب في استعمال الأسطورة الشعبية وتحريكها بمهارة لأداء دور هام في أحداث القصة"(٢٣)، حيث تصور الرواية لحظة من لحظات تصعيد المقاومة، بفضل مد جماهيري ذي طابع أسطوري من خلال تكثيف الضوء على اقتران حدث فدائي بامتداد الأسطورة القائلة بتحرك قبور الشهداء في مدينة غزة، وقد "استعمل الكاتب الإمكانات الكامنة في الأسطورة، وخاصة تلك المتعلقة بالوجدان الجماهيري، لتصوير أصالة الثورة في نفوس عانت الكثير من حياة اللجوء والتشرد، وأحرقها الشوق لوطن طال غيابها عنه"(٢٤).

ونظراً للفعل السحري الذي يؤديه توظيف المقدس في مجتمع القرية المغلق، حاول الحاكم العسكري للقطاع أن يحد من هذا الفعل، فصاح في رجاله: "طوقوا الإشاعة بأي ثمن، فالأسطورة أشرس من السلاح". (ص٧٦) فلقد اعتمد بناء الرواية بشكل أساسي إلى جانب مقومات الشخصيات، على ذلك الخيط الأسطوري ــ القدسي، شبه الخفي الذي يربط كافة الأحداث والمواقف التي تنسب إلى الشخصيات، بموضع "سراج **الشيخ مرجان**"، عبر شخصية **"الهوس"** الذي ظنه السكان مجنوناً، فإذا هو شخصية صالحة، ويحيط بهذا الموضوع أجواء مشبعة بالأسطورة والعجائبية، عكست معتقدات القرية، وممارستها للطقوس الدينية(٢٥).

وتنبع المعتقدات ــ غالباً ــ من الدين الإسلامي، ومسلماته العقائدية.. ويأتي في مقدمة هذه المعتقدات الاعتقاد في الولاية، فالأولياء رجال مقربون إلى الله، لهم إمكانيات الاتصال به أكثر من غيرهم، ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات، وتظل لهم المقدرة نفسها بعد وفاتهم، ويظل الضريح رمزاً لهذه القدرة على الفعل(٢٦).

غير أن اتجاه روايات الصراع العربي الصهيوني بعد السبعينيات طرأ عليه تغيير جذري، ممّن على الخصوص بناء مضامينه الفكرية والإيديولوجية، فلم يعد الخلاص مرتبطاً بالبعد الروحي/ الأسطوري، بل أصبح المد الثوري هو السبيل القويم لحسم الصراع العربي الصهيوني: إلاّ أن بعض روايات الصراع فضلت المزاوجة بين البعد الروحي والبعد الثوري، لتحقيق الخلاص/التحرر. وأحسن نموذج في المدونة يمثل هذا الاتجاه، رواية "سلام على الغائبين" **لأديب نحوي**، حيث تسند وظائف خلاص الأمة إلى الفدائي، البديل الموضوعي في الصراع العربي الصهيوني للرجل الصالح ذي الكرمات الروحية. ويرتبط بالفدائي الذي ينهي رحلته بالشهادة، شأن البطل المخلص/ المنقذ، مفهوم القدسية "الشهادة في سبيل تحرير الوطن"، حيث تمثل هذه "الشهادة"، مدخلاً إلى تغيير الوضع الأنطولوجي للعالم. فالمجتمع الخالي من الاستعمار هو نسخة أخرى من أسطورة العصر الذهبي، والصراع بين المعمِّر والمستعمَر هو صورة للصراع بين الخير والشر، والذي يمكن مقارنته بالصراع بين الإنسان والشيطان، المسيح والدجال، المسلم واليهودي.

هكذا يصبح الصراع العربي الصهيوني، وخاصة في صيغته "التخييلية" في العالم الروائي، وكذا الصيغة الشعبية الدوغمائية المبسطة، بمثابة أسطورة تاريخية، ذات نفحة تنبئية، يؤيدها تاريخ

الأمة العربية الإسلامية المليء بأحداث الصراع بين اليهود والعرب، مما يجعلها خلفية مغرية، ومفسراً سحرياً لكل الأحداث التي تدخل ضمن إطار الصراع العربي الصهيوني. يرتبط بذلك إضفاء صبغة شيطانية على اليهودي/الصهيوني، وصبغة مثالية على العربي/المسلم، وإقامة تصور ثنائي "مانوي"(٢٧) في العالم الروائي، حيث تحل الصهيونية محل القدر، ويصبح استعمار القدس (فلسطين)، هو الخطيئة الأولى، ويتحول الجندي الإسرائيلي إلى رمز لقوى الشر، بينما يكتسي الفدائي العربي صبغة الملاك "المخلص/المنقذ" والمحرر، وتأخذ الثورة سمة البعث والنشور، ويأخذ "القدس المحرر" صورة الفردوس المفقود.

وما نستخلصه بوجه عام من توظيف عنصر "المقدس" في نصوص المدونة، هو أن الأديب يتوخى من خلال تلك الممارسة الفنية تصوير عالم خيالي جديد، يزدري العالم الواقعي المعيش ويحطمه، وقد يكون وراء ذلك محاولة إظهار التحدي الروحي الذي يفخر العرب بامتلاكه، دون الشعوب والأمم الأخرى، ضد التطور المادي والصناعي والتكنولوجي الذي يتصف به الآخر/ الإسرائيلي، والذي بفضله حقق انتصاراته المتلاحقة على الأنا/العربي.

الهوامش

(١) **محمد الجوة، محمود بن جماعة**، وآخرون، الإنسان والمقدس، دار محمد علي الحامي، تونس، ١٩٩٤، ص٧٢.

(2) Encyclopédia Universalis, Tome: 20 (1998), P. 646.

(3) T. Girard, Des Choses cachées depuis la fondation du monde, Grasset, Paris, 1978, p. 22.

(٤) الإنسان والمقدس، مرجع سابق، ص٧٢.

(٥) التجاني القرماطي، المقدس والعنف، في: الإنسان والمقدس، مرجع سابق، ص٧٣.

(5) Roger Caillois, L'Homme et le sacré, Collection Idées/Gallimard, p. 18.

(٧) المقدس والعنف، مرجع سابق، ص٧١.

(٨) المرجع السابق، ص٧١.

(٩) **التيجاني القماطي**، المقدس والعنف، مرجع سابق، ص٧٠.

(١٠) المرجع السابق، ص٧٠ ــ ٧١.

(١١) المرجع السابق، ص٧١.

(١٢) **خليل أحمد خليل**، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد مزدوج: ١٩٨٣/٢٧، ٢٨، ص١٩

(١٣) **مرسيا إلياد**، المقدس والدنيوي، ترجمة: **نهاد خياطة**، دمشق، ١٩٨٧، ص١٩٠ ــ ١٩١.

(14) Rudolf Otto, Le sacré, L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, Traduit de l'allemand par André Jundt, Editions Payot, Paris, 1995, PP. 166-209.

(١٥) شملت هذه المدونة الروايات الآتية:

ــ أسطورة ليلة الميلاد **لتوفيق المبيض**، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧.

ـ كنت جاسوساً في إسرائيل ـ **رأفت الهجان** ــ **صالح مرسي**، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠.

(١٦) **حازم صياغة**، البعد الذهني للصراع العربي الإسرائيلي، مجلة العربي، العدد: ٤٤٣، الكويت، ١٩٩٥، ص٢٥.

(١٧) المرجع السابق، ص٢٥.

(١٨) المرجع السابق، ص٢٥.

(١٩) المرجع السابق، ص٢٥.

(٢٠) راجع تحليل عنصر "الأرض" في أطروحة الدولة حول رواية الصراع العربي الصهيوني المقدمة من قبل الباحث، حيث بيّنا كيف أن أغلب روايات المدونة، كانت تنتهي بتحويل الهزيمة إلى انتصار، ومثال ذلك ما لاحظناه في نص: "أسطورة ليلة الميلاد"، ونص: "سلام الغائبين".

(٢١) **صالح مرسي**، كنت جاسوساً في إسرائيل. رأفت الهجان، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨.

(٢٢) **نبيلة إبراهيم**، الإنسان والزمن في التراث الشعبي، مجلة الأقلام، مرجع سابق، ص٢-٤.

(٢٣) **أحمد أبو مطر**، الرواية في الأدب الفلسطيني، ص١٤٦ ــ ١٤٧.

(٢٤) **سهير القلماوي**، مقدمة: "أسطورة ليلة الميلاد"، ص٤.

(٢٥) الرواية في الأدب الفلسطيني، ص١٤٥.

(٢٦) **عبد الحميد بورايو**، القصص الشعبي في منطقة بسكرة. "دراسة ميدانية"، ص٢٢.

(٢٧) المانوية "Manichéisme"، وهو مذهب **ماتيس الفارسي** الذي يعتمد على ثنائية الصراع بين شيئين متضادين كالخير والشر.

□□

دهشة الاكتشاف والتوق إلى المعرفة

(من ملامح الغرب في القصة القصيرة العمانية المعاصرة)

إحسان بن صادق بن محمد اللواتي*

ترافق اطلاع الإنسان العربي على مظاهر المدينة الحديثة في الغرب، منذ بدء ما يعرف باسم "عصر النهضة العربية الحديثة"، مع لقاء بهذه المظاهر على مستوى التأليف القصصي بمختلف تجلياته، ابتداءه رفاعة رافع الطهطاوي **سنة ١٨٣٤م بكتابه "تخليص الابريز في تلخيص باريز" وتتابعت بعده المؤلفات، فاشتهرت منها عناوين كثيرة من قبيل: "زينب"** لمحمد حسين هيكل، **و"قنديل أم هاشم"** ليحيى حقي، **و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و"الحي اللاتيني"** لسهيل إدريس، **و"موسم الهجرة إلى الشمال"** للطيب صالح. **وقد لا يكون المرء مبالغاً إن ذهب إلى أن في وسع كل قطر عربي أن يعدّ قائمة ــ تطول أو تقصر ــ بعناوين الكتابات القصصية التي كتبت فيه متناولة هذا الموضوع، فهو شائع شيوعاً واضحاً في الأدب القصصي العربي الحديث والمعاصر.**

إنّ هذا التركيز الواضح على هذا الموضوع ينطلق أساساً من إدراك واضح لطبيعة الإشكالية الكبيرة التي باتت الشخصية العربية ــ والمسلمة عموماً ــ تواجهها منذ بدء الاتصال الحديث بالغرب، وهي الإشكالية التي عرفت بأسماء متشابهة لعل أشهرها "الأصالة والمعاصرة"،

ويراها **الجابري** "ازدواجية مفروضة علينا بسبب تدخل عامل خارجي، وليست مسألة اختيار حر"(١). لقد تمثلت هذه الإشكالية في تذبذب الشخصية العربية بين قطبين: أحدهما يمثل مظاهر التطور والتمدن الحديثين، والآخر يمثل الأصالة المستندة إلى التراث العربي والإسلامي. وقاد هذا التذبذب إلى ظهور مواقف ثلاثة لدى المفكرين العرب، لا يهمنا منها هنا سوى دلالتها على عمق هذه الإشكالية وأثرها في الفكر العربي المعاصر، فالموقفان الأول والثاني ارتبط كل منهما بالدعوة إلى قطب من قطبي الثنائية، أما الأخير فحاول التوفيق بينهما بالدعوة إلى الأخذ بخير ما فيهما، "وواضح أن الأمر يتعلق لا بثلاثة مواقف تفصل بينها حدود واضحة، بل بثلاثة أصناف من المواقف يضم كل

*كاتب وأكاديمي، أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها. بجامعة السلطان قابوس بمسقط ــ عمان.

صنف منها اتجاهات متعددة تتلون في الغالب بلون الأيديولوجيات السائدة"(٢). وبلغ من قوة أثر هذه الإشكالية أن لم يقتصر وجودها على المفكرين وحدهم، فصار رجل الشارع أيضاً يلهج بمصطلحات من مثل: الهوية، والحداثة، وما بعد الحداثة، والمثاقفة، والاستلاب الحضاري، وحوار الحضارات أو صراعها... الخ. وكان من الطبيعي ألا يقف الأدباء بنجوة من هذا كله، فأسهموا فيه بنتاجاتهم الأدبية المختلفة بغية "البحث عن إمكانات تشكيل الشخصية الجديدة"(٣).

إن هذه الدراسة محاولة للوقوف على أبرز الملامح التي تظهر في موضوع لقاء الغرب وفق ظهوره في القصة القصيرة العمانية المعاصرة التي لم تبقَ معزولة عن كل هذا الذي كتب في الأدب العربي المعاصر في هذا الموضوع، بل تفاعلت معه ساعية إلى أن تكون لها سهمتها فيه.

وتود الدراسة أن تشير إلى أن اختيارها للتعبير "لقاء" ـ دون غيره من التعبيرات المستعملة في هذا الصدد من قبيل: مواجهة، أو صدام، أو صراع، أو حوار ـ جاء من منطلق الحرص على منح الموضوع درجة كافية من الاتساع تتيح له أن يتناول كل المواقف والطروحات والاتجاهات دون قسر لأي منها أو حصر في زاوية ضيقة معينة، خلافاً لما صنعه بعض الدارسين المعاصرين حين أصرّ على استعمال كلمتي "الصراع" و"الصدام"(٤). إضافة إلى أن هذه الكلمة "لقاء" لا تحمل ـ على عكس غيرها ـ ظلالاً من الدلالة على التعمد والقصد والسعي لتحقيق غاية معينة سلفاً، فهي متناسبة أيضاً مع العفوية وعدم التعمد، وهذه قضية تخدم أيضاً اتساع النظرة التي تطمح إليها هذه الدراسة.

لقد تنوعت تجليات لقاء الغرب في القصة القصيرة العمانية المعاصرة، فتجلى هذا اللقاء في السفر الفعلي الجسدي إلى الغرب لأغراض أهمها الدراسة الجامعية كما في "العودة" **لعلي الكلباني**(٥) و"العودة" **لخليفة العبري**(٦)، وهذا ما يظهر أيضاً ـ وإن لم يصرح به ـ في قصة "مؤامرة حبس النورس" **ليونس الأخزمي**(٧). وبعد الدراسة الجامعية، يظهر العمل غرضاً ثانياً من أغراض السفر إلى الدول الغربية، مثل ذلك الذي في قصة "خلجات مترادفة" **لحمد بن رشيد**(٨). ومن الطريف أن الغرض لا يكون مذكوراً أحياناً، كما لو لم تتعلق بذكره أية أهمية، ومثال هذا ما في قصة "بدوي في لندن" **لأحمد بن بلال**(٩)، فقارئ هذه القصة لا يظفر فيها بما من شأنه أن يدله على الغرض الذي لأجله سافر البدوي وأصدقاؤه الثلاثة إلى لندن. وتجلى لقاء الغرب أيضاً في نوع آخر من السفر إليه، يكون بالخيال. مثاله الواضح هو في قصة "الخريطة" **ليونس الأخزمي**(١٠)، حيث يطلق **حمد** لخياله العنان ليحلق بحرية في فضاءات الدولة الغربية التي يتوق إلى السفر إليها هرباً من الحرارة الحارقة في شهر نيسان الربيعي. لكن تحليقه هذا يظل خيالياً فحسب، دون أن يتجاوزه إلى التحقق العملي، فقد أقفلت سفارة تلك الدولة أبوابها قبل أن يعود **حمد** إلى واقعه من رحلته الخيالية، مضيعاً على نفسه، غيرما مرة، فرصة الحصول على تأشيرة السفر.

وإلى جانب التجليين المذكورين ثمة تجلّ مختلف يتمثل في انطباعات ذهنية راسخة عن الغرب من دون تحقق سفر إليه، لا جسداً ولا خيالاً. برز هذا التجلي بوضوح في قصة **محمد بن سيف الرحبي** "الله وأمريكا"(١١)، ففيها تبرز أمريكا إلهاً يُعبد من دون الله تعالى، ويستولي على كل شيء حتى الحروف الهجائية، فينقطع على الناس طريق تواصلهم وتفاهمهم إلا ما كان بإذن أمريكا، ويتحول التوكل على الله تعالى إلى جريمة يستحق المرء عليها أن يعاقب بأقسى العقوبات. ومثل هذا ما نجده في قصة "أمي ماريا" **لصادق عبدواني**(١٢) حين ينقل إلينا الزوجان **سيف وسمية** نظرتيهما المختلفتين إلى حياة الأسر الأوروبية، دون أن يكون في القصة ما يدل على سفرهما الجسدي إلى الغرب أو تهويمهما الخيالي في آفاقه.

ويمكن تلخيص أهم ملامح لقاء الغرب في القصة القصيرة العمانية المعاصرة في المحاور الآتية:

١ ـ الجهل والتوق إلى المعرفة:

يبرز الجهل ملمحاً بارزاً لدى معظم الشخصيات القصصية المسافرة إلى الغرب، فهي تبدأ سفرها دون تصور حقيقي واضح الأبعاد والتفصيلات عن الحياة الغربية، فهذه الحياة لغز كبير أمامها، وهي منساقة بلهفة وراء توقها إلى حلّ هذا اللغز وإماطة اللثام عن أسراره وصولاً إلى المعرفة المبتغاة. هذا الملمح يبرز في صورة متضخمة لدى "بدوي" **أحمد بن بلال** الذي كان يفغر فاه ويتسمر في مكانه مبهوراً بأي شيء كان يراه في لندن، وكأنه لم يكن يحمل في ذهنه أي تصوّر ـ قريب أو بعيد ـ عن الحياة هناك. فمنذ لحظة وصوله، وجدناه يقول: "لم أشاهد قط في حياتي مثل هذه الأكوام الجاثمة من الطائرات، بالله هل لهذا المطار وزير واحد فقط؟"(١٣).

وإذا كان البدوي قد سافر إلى الغرب وهو فارغ الذهن تماماً ـ بطريقة تعمد المؤلف أن تكون فكاهية ـ مما يمكن أن يقابله هناك، فإنّ "**أحمد**" في قصة "العودة" **لعلي الكلباني** كان قد اختلق لنفسه

صورة يوتوبية مثالية للغرب جعلته يقول: "كنت أتصور أن الحياة هنا في الغرب هي النعيم، هي الحياة المثالية التي يجب أن يحياها المتعلمون المتحررون أمثالي"(١٤). ولمّا كان النعيم الغربي مقترناً في ذهنه بالحرية، بمعناها الظاهري الخادع، غدا مطلوباً منه أن يتنكر لكل ما من شأنه أن يحول بينه وبين الحرية المزعومة، حتى المتمثل منه في الدين والقيم والعادات. وبلغ من شدة إلحاح هذه الفكرة على ذهنه أن لم يمنع نفسه من تنفيذها وهو في بلاده:

"كنت أهزأ بكل شاب حينما أراه ذاهباً إلى المسجد للصلاة. بصراحة لقد انسلخت وللأسف من كل القيم الفاضلة والعادات الطيبة، وأهملت زوجتي، ابنة خالي، وتشاجرت مع أبي وأمي"(١٥).

ولئن كان الجهل في المثالين المتقدمين من جانبنا نحن الشرقيين، فإن في قصة "العودة" **لخليفة العبري** مثالاً مختلفاً، فنجد فيها أن الغربيين يجهلوننا أيضاً:

"مرات عدة ينسى المحطات التي يرغب في النزول عندها بسبب غرقه في محاولة إقناع هؤلاء الغربيين بأننا لسنا كما يظنون (أصحاب جمل وبئر بترول)، بل أصبح من بيننا عقول سياسية رفيعة وأصحاب شهادات علمية عليا"(١٦).

إن هذا الجهل من الطرف الغربي يبدو من النص أنه غير متفق في النوع مع ذلك الذي من الطرف الشرقي، فبينما يظهر الأخير بمظهر الجهل العادي الناتج من قصور أو تقصير في سبيل تحصيل المعرفة الحقيقية بالغرب والحياة الغربية، يبدو الأول بصورة قد تبعده عن مثل هذه البراءة، وتجعله أقرب إلى حالة فيها قدر غير قليل من القصد المنطلق من استعلاء معرفي وحضاري واضح لدى الغرب. فبطل القصة يجد نفسه غارقاً في "محاولة إقناع" هؤلاء الغربيين، وواضح أن "الإقناع" ـ لاسيما حين يحتاج إلى "غرق في المحاولة" ـ يشير إلى أن الجهل الغربي ليس حالة من الجهل العادي الذي يزول بالحصول على المعرفة والذي يدفع صاحبه دفعاً إلى تحصيل تلك المعرفة. ثم إن هذا "الإقناع" يستند أساساً إلى أننا مهما كنا مختلفين عن الغربيين في حضارتنا، فإن هذا لا يعني على الإطلاق أننا نحيا حياة تختلف كل الاختلاف عن الحياة الغربية المعاصرة:

"مع ذلك فالسواد الأعظم أغنياء كانوا أم فقراء أصبحوا يسايرون الصرخات وعوالم الموضة التي يقذفوننا بها من ولاعة السجائر إلى الكمبيوتر، حتى السندويتشات والوجبات السريعة بدأ رتم العصر يغلغلها داخل أيام العرب"(١٧).

مثل هذا النقاش المشتمل على توضيح الواضحات يبدو أنه موجه إلى فئة من الناس صرفت أذهانها صرفاً معتمداً عن تقبل الصورة الواقعية الحقيقية للعرب؛ لذا يبدو صعباً إقناعها بأن العرب اليوم يعرفون قيمة العلم والتطور والتمدن. ويتأكد هذا الاستنتاج حين نلحظ رد الفعل "الدائم" لديها:

"لكن رد الفعل دائماً ما يكون التفاتاً لتكملة كتاب أو صحيفة أو منحه ابتسامة مصطنعة"(١٨).

إنه رد فعل كاشف عن عدم استعداد أصحابه لتقبل صورة جديدة للشرق مخالفة للصورة النمطية المألوفة التي باتت راسخة في أذهان الغربيين لكثرة ما قام به الاستشراق من "إقصاء للشرق" حسب تعبير **الجابري** الذي سعى إلى توضيح الدافع إلى ذلك بقوله: "لمّا كان الوعي بالذات ــ في الثقافة الأوروبية خاصة ــ إنما يتم عبر الآخر، فإن بناء الأنا الأوروبي سيظل عملية ناقصة ما لم تكملها عملية أخرى ضرورية هي عملية تفكيك الآخر، عملية سلبه أناه وإقصائه وتحويله إلى مجرد موضوع. تلك هي المهمة التي قام بها ما يعرف بالاستشراق، وهو ذلك النوع من المعرفة التي شيدها الغرب لنفسه عن الشرق بوصفه الآخر الذي لا بد من عزله وتمييزه ليصبح في الإمكان بناء الأنا الأوروبي كذات وحيدة، كل ما عداها موضوع لها"(١٩).

وإذا كان هذا الدافع حاضراً حقاً في ذهن بطل **خليفة العبري**، فإن من الطبيعي ألا يكون جداله مع أهل لندن مصحوباً بإحساس براحة نفسية حقيقية. ولعلّ هذا ما جعل أحد الدارسين يقول: "ولم يكن هذا الطالب مطمئناً لأهل لندن اطمئناناً كاملاً، لأنهم كانوا يحملون ــ في أذهانهم ــ صورة فيها احتقار للعرب، لهذا كان يجادلهم، ويدفع عن قومه كل تهمة"(٢٠).

٢ ــ دهشة الاكتشاف:

يترتب هذا المحور ترتباً طبيعياً متوقعاً على المحور السالف، فإذا كان ثمة جهل إزاء الغرب، فإن من المتوقع أن يكون ارتفاع هذا الجهل وتحقق اكتشاف الواقع مترافقاً مع دهشة تستولي على العربي المسافر إلى الغرب للمرة الأولى، كتلك الدهشة التي طغت على "بدوي" **أحمد بن بلال** منذ اللحظة الأولى التي وصل فيها إلى لندن، وظهرت بعدئذ في مواقف مختلفة صورت بطريقة هزلية ساخرة، كما في هذا الموقف مثلاً:

"وما كان من البدوي إلا أن أوقف صديقه **خليفة** وأشار بيده نحو تلك الفتاة العجيبة الغريبة في ملابسها، وسارع خليفة إلى إنزال يد البدوي لكي لا يثير ذلك الفتاة المقصودة ويسبب لهما مشكلة، ثم

قال البدوي: إنّ في عمان نوعاً من الدجاج يطلق عليه اسم الديك البصري، فهل هذه الفتاة من تلك الفصيلة من الدجاج؟"(٢١).

وإذا كان القارئ قد شعر في هذا الموقف بنحو من التكلف انساق إليه المؤلف نتيجة حرصه الواضح على إضفاء الطابع الفكاهي على دهشة الاكتشاف لدى البدوي، فإن هذا الشعور سيتعمق حينما يقرأ القارئ مواقف يبدو التكلف أوضح فيها، مثل موقف البدوي حين حسب طاولات الطعام المغطاة بأقمشة بيضاء "جثثاً لفت بأكفان بيضاء تنتظر من يواريها تحت التراب"(٢٢).

وأياً ما كان أمر هذا الطابع الفكاهي المتكلف، فإن الاكتشاف لدى البدوي غلبت عليه الطريقة التقويمية التي تحب التوقف أمام كل ما تراه سلبياً في الحياة الغربية، حيث "يسخط البطل **سالم** القادم من البادية إلى لندن على الكثير من ضروب السلوك التي تصادفه في غربته والتي تتجلى في مظاهر الانحراف والعبث، وتصبح المدينة غولاً كبيراً يلتهم القيم والمبادئ التي درج عليها"(٢٣). وبلغت طريقة تقويم السلبيات هذه مداها الأبعد حين أخذ المؤلف ينحدر إلى وهدة التقريرية والوعظية المباشرة على لسان البدوي، كما في قوله: "لا أعتقد مطلقاً أن هذا الجو يسمح لأحد أن يفكر بأن هناك أمم (كذا) تعصف بها عواصف الشتاء الغاضبة وهي راقدة في العراء، وأخرى تموت جوعاً بمرأى من الحياة"(٢٤).

ولئن كان في الطابع الفكاهي شيء من التسويغ المحتمل للتكلف الذي ظهر جلياً في اكتشاف البدوي، فإن مثل هذا التسويغ غير وارد في حالة صديقه **خليفة** الذي بلغ الأمر به إلى درجة أن لا يكتشف الفارق الكبير بين الحياتين الإسلامية والغربية ولا يعي أبعاده الواسعة إلا عندما وجد زوجته الغربية **كاثي** توافق على مراقصة شاب غربي دعاها إلى أن ترقص معه(٢٥). وحالة خليفة تشبه هنا، إلى حد بعيد، حالة **أحمد** في قصة **علي الكلباني** "العودة"، فهو أيضاً لم يع الفواصل الكبيرة في العادات والقيم إلا بعد أن أخذت زوجته الغربية **سوزان** تخرج وتعود متى تشاء ومع من تريد، دون أن تعطي زوجها حق الملاحظة أو الاعتراض على تصرفاتها التي كانت تجدها عادية جداً(٢٦). وغريب حقاً أن يتأخر **أحمد** في اكتشافه ووعيه كل هذا التأخر وهو الذي كان قد أقام في الغرب سنوات من قبل! رحلة الاكتشاف عند كل من خليفة وأحمد تبدو، إذن، رحلة ساذجة تعتمد على تجاربهما الشخصية وحدها، دون أن يكون لكل ذلك الإرث التاريخي الكبير من العلاقات مع الغرب أي حضور فعلي مؤثر في مواقفهما، على الرغم من ظهور إشارات تاريخية متفرقة في حنايا القصتين. وهنا يظهر اختلافهما الكبير عن **مصطفى سعيد** ـ بطل رواية **الطيب صالح** "موسم الهجرة إلى الشمال" ـ الذي لم يكن "بحاجة إلى أن يتفاعل مع البيئة الجديدة في الغرب؛ لأنه ـ كما نعلم ـ وصل الغرب عبر التاريخ الذي شيّد منه جسراً امتد فوق البيئة الجديدة، ومن فوقه كان يتعامل مع تلك البيئة. لهذا نجد **مصطفى سعيد** لا يدخل في علاقة وطيدة مع أحد؛ لأن التاريخ كان يقف حاجزاً بينه وبين حاضر البيئة التي يعيش فيها"(٢٧).

إنّ أهم السلبيات الغربية التي أولتها الشخصيات القصصية اهتمامها تتمثل في الجريمة والعنف(٢٨)، والعلاقات الجنسية المنفلتة(٢٩)، وهو اهتمام يتفاوت من كاتب إلى آخر ومن قصة إلى أخرى، بيد أنه لم يكن الاهتمام الوحيد، فليس دقيقاً أنّ "كل القصص بلا استثناء لا ترى إلا سلبيات الحضارة الغربية"(٣٠). إن القصص العمانية لا تخلو من إشارات ـ وإن ندرت ـ إلى جوانب إيجابية في الحياة الغربية، ففي قصة "العودة" **لخليفة العبري** نقرأ:

"مما لفت انتباهه في هؤلاء حتى الإعجاب احترامهم للوقت، فحين يضرب لأحدهم موعداً ففي الساعة والدقيقة نفسها يجده أمامه. ليس أثمن من الوقت عندهم، فنادراً ما تضيع دقيقة واحدة سدى، حتى حينما يمارسون بعض الرياضات تجدهم يقرؤون كتاباً، في أثناء ركوبهم لسيارة الأجرة كثيراً ما يلحظهم يقرؤون قصة أو رواية"(٣١).

وإذا كان الحديث عن الإيجابيات هنا منطلقاً من "الإعجاب" الصريح الذي يجعل صاحبه يتوقف أمام الظواهر دون محاولة تحليل أو مناقشة، فإن الحديث في قصة "أمي ماريا" **لصادق عبدواني** يبدو أعمق وأدق، حين تلاحظ **سمية** شدة إعجاب زوجها **سيف** بجدية حياة الأسر الأوروبية التي تعمل خارج بيوتها وداخلها دونما احتياج إلي خدم في المنازل، فيدعوها هذا إلى عرض نظرتها المغايرة التي لا تنكر هذه الإيجابية، لكنها ترجعها إلى ظروف وأوضاع اجتماعية خاصة تختلف كلية عما نعهده في المجتمعات الشرقية:

"افهمني يا حبيبي، أولاً هناك فروق جوهرية بين الأسر الأوروبية والأسر الشرقية. فأنت تعلم أن الواجبات الاجتماعية شبه معدومة في حياة الأسر الأوروبية، فزيارة الأهل أو الأصدقاء أو زيارة الناس لم تعد جزءاً من حياة الأسر الأوروبية..."(٣٢).

٣ ـ عاطفية الشرق:

وسط كل البرود والآلية اللذين يطغيان على العلاقات الاجتماعية المختلفة في الغرب، يبرز الإنسان الشرقي في القصة العمانية مميزاً بعواطفه

الإنسانية الدافقة التي تجعله دوماً فريداً في الوسط الغربي. ففي قصة "خلجات مترادفة" **لحمد بن رشيد** نقرأ التساؤل الآتي بعد أن وقع بطل القصة في الحب من نظرة أولى إلى فتاة جالسة أمامه:

"من هي بالنسبة له؟ هل تورط في حبها؟ هل الحب ينزل بهذه السرعة؟ أم أن الإنسان الشرقي يحب سرعة؟"(٣٣).

والسرعة المعروضة ههنا تستحيل عند بدوي **أحمد بن بلال** إلى صدق وعمق حقيقيين لا يكون فاقدهما إلا جماداً آخر من:

"إن من يكنزون في أعماقهم الحب، ويجعلون من مسامات جلودهم ينابيع تفيض به، ويزرعون على شفاههم أعذب البسمات، وينشرون من ثغورهم أعطر الكلمات، يملكون قلوباً آدمية خفاقة، وهي أثمن من ماس الأغنياء وياقوتهم. أما الذين يملكون الخزائن ويبخلون على الناس حتى باللفظ الحسن فأولئك هم العبيد الحقيقيون، ويا للأسف لتلك الجمادات الخرساء!"(٣٤).

بيد أن بروز العاطفة الشرقية يبدو أحياناً أمراً مبالغاً فيه إلى حد غير مقنع ولا واقعي، ففي قصة "العودة" **لعلي الكلباني** يقول **خالد لأحمد** في أول لقاء بينهما دون أية معرفة مسبقة:

"إنني مستعد لعمل كل شيء أقدر عليه، وأنا مستعد بكل شيء حتى لو كلفني ذلك تضحية مني. نحن إخوة وبخاصة في ديار الغربة، وليس من الشهامة العربية أن أتخلى عن أخي في الضيق"(٣٥).

إن هذا الاستعداد الغريب من خالد لعمل أي شيء، حتى التضحية، في سبيل إنسان لا يعرفه ليضفي على شخصيته طابعاً غير واقعي، وكأنه بالفعل "ملاك أو رسول أرسل من الجنة لأجل إرشاد التائه **أحمد** إلى الطريق الصحيح"(٣٦).

ويتأكد التعمل والتكلف في ذهن قارئ القصة حين يجد أحمد في لحظة يفضل الانتحار على الرجوع إلى الوطن، نتيجة تقصيره الشديد في حقوق والديه وزوجته:

"لا أستطيع العودة إلى وطني، ولو عدت فكيف سأقابل أبي وأمي وابنة خالي التي تركتها سنين دون أن أسأل عنها؟ هل سيغفر لي أهلي عقوقي؟ لا.. لا أعتقد أنني أستطيع العودة.

إنني أفكر في أن أتخلص من هذه الحياة، فذلك خير لي ولأمثالي الذين يضحون بأوطانهم وأهلهم ومثلهم في سبيل نزوة طارئة وطيش عابر"(٣٧).

ثم يجد أحمد نفسه في لحظة أخرى ــ بعد موعظة قصيرة من الملاك خالد ــ يعود إلى الوطن مطمئن الفؤاد:

"وعاد أحمد.. عاد إلى وطنه.. عاد إلى والديه وزوجته وأهل بلده الطيبين"(٣٨).

نعم عاد، عاد دون أن يجد لكل تقصيراته السابقة في حقوق أهله أي انعكاس سلبي عليهم إزاءه، والسر أنهم "طيبون"!

٤ ــ النظرة الكلية:

على الرغم من وجود إدراك واضح لاشتمال الحياة الغربية على جوانب إيجابية وأخرى سلبية، قلت أو كثرت، فإن النماذج القصصية المدروسة ههنا لا تبدو منطلقة من منطلق استحضار البنية المعقدة من العلاقات التي تربط بين الشرق والغرب، والتي "يتداخل فيها الماضي والحاضر والمستقبل، ويتشابك فيها الثقافي بالسياسي بالديني"(٣٩). فمنطلق هذه القصص كلي، يميل دوماً إلى استخلاص المحصلة الإجمالية التي غالباً ما تكون دينية خلقية اجتماعية، وقد تقدمت أمثلة لهذه، ونادراً ما تكون سياسية، وأبرز مثال لها قصة "الله وأمريكا" **لمحمد بن سيف الرحبي**(٤٠)، وفيها تتلخص أمريكا في جانب التسلط والهيمنة، دونما إشارة إلى أية جوانب أخرى لها.

وليس بمستنكر على القاص، بل الأديب عموماً، أن يميل في كتابته إلى جهة عرض محصلة إجمالية للموضوع الذي يعرض له، فهذا شأن الأدب. إنه رؤية خاصة بالأديب إلى الموضوع، وبقدر ما تكون هذه الرؤية مختلفة ومتفردة تكون للأدب قيمته، وليس الأديب باحثاً اجتماعياً أو محللاً سياسياً حتى يطالب بالإحاطة والاستقصاء وعرض كل الآراء والتفصيلات. بيد أن مكمن الخوف هو أن البحث عن نظرة كلية تمثل المحصلة في موضوع متداخل متشابك كموضوعنا قد يقود أحياناً إلى اجتراح بعض الأحكام القيمية غير المنصفة إزاء بعض القضايا التي قد يبدو أن قضايا أهم منها تعارضها أو تضادها، فنصل بالنتيجة إلى إهمال ما لم نكن سنهمله أو نسقطه من حسباننا لولا إلحاح البحث عن المحصلة. ولعل أجلى مثال على هذا أن "بدوي" **أحمد بن بلال** أخذ يفتخر بأميته ويرى أنها "تاج تعلو علومكم"(٤١)، وما ذاك إلا أنه رأى العلم مقروناً ببعض التصرفات التي ما وجد لها معنى في قاموسه الخلقي الاجتماعي. البحث عن المحصلة هنا دعا إلى الوقوف موقف الاختيار بين العلم والقيم الخلقية، فإما أن يختار العلم وتذهب الأخلاق عندئذ إلى الجحيم، وإما أن نختار القيم الخلقية ويعيش حينئذ الجهل وتحيا الأمية! والبحث عن المحصلة أيضاً هو المسؤول الأول عن سيطرة نظرة تقويمية تسعى إلى وضع الآخرين في قوالب عريضة ــ دينية وخلقية في العادة ــ يتم سحبها على المجموع، بنحو لا تبدو معه أية حالات مختلفة سوى استثناءات محدودة من القاعدة الأساسية

المهيمنة التي لا تتيح لتلك الحالات أن تشكل قاعدة مغايرة. في قصة "خلجات مترادفة" نقرأ: "حيازها المفاجئ في بلاد غريبة لا تقيم للحياء وزناً..."(٤٢)، فعدم الحياء هو القاعدة الأساسية الطاغية في الغرب، ومعها لا يكون الحياء سوى أمر "مفاجئ"، أي أنه استثناء محدود من القاعدة الكلية.

ومن المنطلق نفسه ــ منطلق السعي الدائب وراء نظرة كلية مهيمنة ــ يلحظ القارئ غياباً واضحاً لإدراك الفوارق المميزة التي يتصف بها شعب من الشعوب الغربية دون غيره من الشعوب الغربية أيضاً. فثمة قصص لا تحدد المكان بدقة مكتفية بالقول: "إحدى الدول الأوروبية"(٤٣)، وثمة قصص تذكر المكان(٤٤)، ولكنه ذكر شكلي ظاهري يقتصر على بيان أسماء مدن أو شوارع فحسب، دونما محاولة حقيقية لتلمّس المزايا والخصائص الاجتماعية والثقافية التي تسم هذا المكان دون غيره من الأماكن الأوروبية. إننا هنا بإزاء نظرة كلية تضع الغرب كله ــ أو أوروبا في أقل تقدير ــ في كفة واحدة تضيع فيها الفوارق الداخلية المميزة، وكأنّ هذه الفوارق لا تهم الكاتب العماني الذي لا يعنيه من الغرب سوى أنه كيان واحد بمجموعة يمثل "الآخر" ذا الموقع الخاص في الإشكالية الكبرى، إشكالية الأصالة والمعاصرة، "فالقرية العمانية والمدينة بحاضرها وماضيها والمدينة الغربية تمثل كلها أبعاداً مكانية تعكس تياري الأصالة والمعاصرة اللذين يتجاذبان الإنسان العماني في ماضيه وحاضره"(٤٥).

٥ ــ الارتداد إلى الوطن:

من الملامح البارزة التي لا تخطئها العين في القصة القصيرة العمانية المعاصرة، أن الانفصال عن الوطن ــ وإن بدا طويلاً وعميقاً أحياناً ــ لا يمثل قطيعة تامة معه. فالوطن حاضر لدى الشخصيات القصصية المغتربة حضوراً أكيداً في منطقة ما وراء الشعور لديها، لذا نجده يستدعى عند توافر أي سبب من أسباب هذا الاستدعاء، مهما بدا صغيراً.

وللارتداد إلى الوطن تجليات متنوعة: فقد يكون ارتداداً خيالياً وجدانياً ــ وهو الأعم الأغلب ــ بأن يسترجع الإنسان المغترب صورة وطنه بخياله ويحس بوجدانه بالمشاعر التي تترافق عادة مع استحضار ذكريات الوطن. ويكون هذا في حالات كثيرة، أهمها:

أ ــ مواجهة الشدائد، **فأحمد** مثلاً في قصة "العودة" **للكلباني** دعته المشكلات التي خلّفتها له زوجته ــ وبالتحديد بعد أن نام على رصيف إلى الصباح وهو في حالة سكر ــ إلى أن ينتقل بخياله ووجدانه إلى وطنه، متمنياً الانتقال إليه بجسده أيضاً بأية وسيلة ولو كانت سحرية: "تمنى لو يملك بساط الريح يضربه بالعصا السحرية لينقله في ثوان إلى أرضه، إلى بلاده"(٤٦). إن هذا الارتداد الخيالي الوجداني في مواجهة الصعاب ليحمل دلالة واضحة على أن الوطن يظل ــ على الرغم من كل شيء ــ مقترناً دوماً بالإحساس الداخلي بالاطمئنان والراحة النفسية، لكنه يحمل دلالة واضحة كذلك على غياب الإرادة الفاعلة التي تجعل الفرد قادراً على مواجهة مشكلاته بوعي وموضوعية بعيدين عن كل أشكال التهويم والتحليق في الأحلام الوردية والذكريات العطرية!

وهكذا يظل هذا الفرد غير قادر نفسياً على تقبل تبعات الانتقال الجسدي إلى الغرب، لذا يجد في ذكرى وطنه وسيلة يتناسى بها هذه التبعات التي لا محيص له عنها.

ب ــ رصد التشابه، وليس غريباً أن يكون ثمة تداع بين صورتين تشبه إحداهما الأخرى، فهذا من الأمور المعروفة منذ زمن **أرسطو**(٤٧). لكن قد يكون من الغريب أن **يدّعى** وجود تشابه بين صورتين، وأن إحداهما تستدعي الأخرى، مع أن الرابط بينهما واهٍ في مقاييس العالم الواقعي. مثال هذا أن بطل قصة "العودة" **لخليفة العبري** كانت الحافلات ذوات الطابقين في لندن "تذكره بغرف البيوت الطينية التي كان يخشاها مخافة فقدها للتوازن"(٤٨)، وقد يسهل هنا الذهاب إلى أن الربط بين الصورتين يبدو متكلفاً وغير واقعي، فما أبعد الحافلات اللندنية عن البيوت الطينية القروية العمانية على الرغم من اشتراكهما في بث الشعور بعدم الثبات والتوازن! لكن هذا إذا كنا نتحدث عن العالم الواقعي الخارجي، أما إذا غصنا في العوالم الداخلية للنفس البشرية فإن ما كان قد بدا لنا تكلفاً سيبدو الآن حيلة لجأ إليها القاص ليغرس في أذهاننا ــ نحن المتلقين ــ فكرة معينة هي مدى قرب الوطن من بطل القصة، فهو إن رأى منظراً في الغرب سعى إلى ربطه بما يماثله في بلده، أياً كان هذا المماثل، حتى لو كانت المماثلة تبدو خفية وغير مقنعة بالمقاييس الخارجية.

جـ ــ إدراك التباين، فكثيراً ما تستحضر الشخصيات القصصية صورة وطنها حين تقف في الغرب على أفعال وسلوكيات ما كانت تألفها في الوطن، ويكون الاستحضار عندئذ معاكساً تماماً لما كان عليه في الحالة السابقة، فهو هنا لتعميق فكرة التباين وإيضاح عمق الاختلاف. نقرأ في قصة "بدوي في لندن" أن البدوي احتج على منظر قبلة بين شاب وشابة في لندن، ففوجئ بأحد أصدقائه يقول له: "إنه ليس شارع الدلاليل في مسقط"(٤٩)، فما كان منه إلا أن رد عليه مغضباً: "إياك أن تقارن

شوارع وطني بهذه المدينة التي أهدر حياؤها كما يهدر دم البريء المظلوم"(٥٠). إن صورة البدوي تكتنز هنا كثيراً من مشاعر الاعتزاز بالوطن وربما الحنين إليه، فإضافة إلى انفعاله البالغ واستعماله تحذيراً شديداً لصديقه وتشبيهاً دموياً قاسياً، نجده يربط الوطن بنفسه فقط (وطني)، مع أنه وطن الصديق المحاور أيضاً، لكن ما صدر عن هذا الأخير جعله لا يستحق ــ في هذه اللحظة في أقل تقدير ــ أن يشارك البدوي في الانتساب إلى هذا الوطن. هذا كله مع أن الصديق لم يكن قد استحضر صورة شارع من شوارع مسقط إلا ليوضح للبدوي مدى اختلاف الواقع في لندن عن ذلك الذي كان قد ألفه في بلده، فهو استحضار لأجل غاية واضحة هي نفي التشابه، بيد أن هذا النفي لا يكون إلا بعد أن تكون ثمة مقارنة، وهذه هي الجريمة الكبرى في نظر البدوي.

د ــ الإتيان بفعل معتاد في الوطن، فشرب القهوة في فناجين متعارفة الحجم والشكل مثال واضح لممارسات يومية اعتادها العماني في وطنه، فإذا ما أتى بها وهو في الغرب، ثارت ذكريات الوطن في ذهنه مقرونة بالاعتزاز وممزوجة بالحنين. نجد هذا عند بطل قصة "مسافر دون أجنحة":

"فنجان القهوة يجلس القرفصاء في انتظار شفتين ثقيلانه، والوطن يبدو كبيراً، أكبر من هواجسنا، أكبر من انكسارات العاطفة"(٥١).

وإذا كان هذا التجلي للارتداد ــ أي الخيالي الوجداني ـ بكل حالاته قد تبوأ مقاماً عالياً من جهة غلبة حضوره، فإن ثمة من التجليات ما لا يقل عنه أهمية، كالارتداد الجسدي الوجداني، عندما تواجه شخصية قصصية ما حقيقة عدم قدرتها على التكيف مع الحياة الغربية والاستجابة لمتطلباتها. وأبرز الأمثلة لهذا التجلي **أحمد** في "العودة" **لعلي الكلباني**، فقد اقتنع أخيراً ــ بعد تجاربه المُرَّة مع زوجته الغربية ـ بكلام ناصحه وموجهه خالد:

"بلدك يا أخي هي أمك الكبيرة التي تحنو عليك، وسترضى عنك إذا عوّضتها بالعمل الدائب والإخلاص والتفاني في سبيلها، فلست أول من يرتكب مثل هذا الخطأ ولا أظن أنك ستكون الأخير، ولكن رحمة الله واسعة. عد والله معك"(٥٢).

وأدت به قناعته هذه إلى أن تسارع بالرجوع إلى وطنه بجسده، بعد أن كان قد رجع إليه بوجدانه وفكره.

ومن تجليات الارتداد إلى الوطن أيضاً الارتداد الجسدي المحض، عندما تعود الشخصية القصصية إلى الوطن بجسدها فقط، أي دون أن تحمل في وجدانها نفوراً من الحياة الغربية، بل قد تحمل بدلاً منه ميلاً إلى تلك الحياة وانجذاباً باقياً نحوها. فبطل قصة "العودة" **لخليفة العبري** نجده يمتدح السفر لما فيه من الفوائد الكبيرة:

"السفر كسب للخبرات. فرصة للإبداع التحليق في رحاب الكرة الأرضية، وهي أحد أساسيات خلق رجال قادرين على ضبط مزولة المستقبل، وجعل أعينهم زرقاء يمامة، وفي رؤوسهم طوق الحكمة وبعد النظر"(٥٣).

وما كان لهذا الإطراء أن يكون ذا معنى في القصة لو كانت النفس ملأى بالإحباط والشعور بالفشل في التواؤم مع الغرب. وتنتهي القصة بعبارة مهمة:

"كان الفرح والقلق يتداخلان مشكلين خليطاً غريباً بين فرحة العودة وهاجس السنين وقلق النفس من مجهول الواقع خلف الطائرة!"(٥٤).

وإذا كانت هذه الشخصية تحس بالقلق إزاء الواقع الذي ينتظرها في الوطن بعد رجوعها إليه، وهو واقع تصفه بأنه "مجهول"، فهل معنى هذا أنها صارت تشعر بوجود آصرة قوية تربطها بالحياة الغربية بنحو تصبح معه الحياة في الوطن مدعاة للقلق؟ وهل "الخليط الغريب" المربوط بالمشاعر في العبارة المنقولة هو خليط مرتبط بالموقف الفكري أيضاً؟ أهذه محاولة لتبني نظرة كتلك القائلة: "تخطئ إذا حسبنا العربي في ثقافته شرقاً، كما نخطئ كذلك إذا حسبناه غرباً، لأنه شرق غرب معاً"(٥٥)؟ ربما كان هذا كله صحيحاً، لكن السؤال الذي يظل باحثاً عن إجابة مقنعة هو عن كيفية تحقيقه.

الهوامش

١ ــ **محمد عابد الجابري**: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط٢، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٠م، ص ١٩.

٢ ـ المرجع نفسه، ص ١٦.

٣ ــ **علي الشرع**: "البحث عن الشخصية الجديدة في موسم الهجرة إلى الشمال" مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ٥، العدد ٣ سنة ١٩٨٧م، ص ٧.

٤ ــ **يوسف الشاروني**: في الأدب العماني الحديث، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٠م، ص ٥٩.

٥ ــ **علي بن عبد الله الكلباني**: صراع مع الأمواج، المطابع العالمية، روي ١٩٨٧م، ص ٥٥ ـ ٦٦.

٦ ــ **خليفة بن سلطان العبري**: مواسم الغربة، المجموعة الصحفية للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩٤م، ص ٨٣ ـ ٨٨.

٧ ـ **يونس الأخزمي**: حبس النورس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦م، ص ٤٧ ـ ٥٤.

٨ ـ حمد بن رشيد بن راشد: زغاريد الصهيل، دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٠م، ص ٥٤ ـ ٥٦.

٩ ـ **أحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، مسقط ١٩٨٣، ص ٣٦ ـ ٤٢.

١٠ ـ **يونس الأخزمي**: حبس النورس، ص ٥٥ ـ ٦٠.

١١ ـ **محمد بن سيف الرحبي**: أغشية الرمل، دار أزمنة، عمّان ٢٠٠٢م ص ٤٣ ـ ٤٥.

١٢ ـ **صادق بن حسن عبدواني**: الدجالة، مطابع العقيدة، مسقط ١٩٨٩م، ص ٢٥ ـ ٣٦.

١٣ ـ **أحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض، ص ٣٦.

١٤ ـ **علي الكلباني**: صراع مع الأمواج، ص ٦٣.

١٥ ـ المصدر والصفحة السابقان.

١٦ ـ **خليفة العبري**: مواسم الغربة، ٨٤ ـ ٨٥.

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ٨٥.

١٨ ـ المصدر نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٦.

١٩ ـ **محمد عابد الجابري**: مسألة الهوية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٥م، ص ١٢٧ ـ ١٢٨.

٢٠ ـ **أحمد الشتيوي**: "قراءة في القصة العمانية المعاصرة" في: نماذج من المحاضرات التي ألقيت بالمنتدى الأدبي ١٩٩٦ ـ ١٩٩٩م، المطبعة الشرقية، مسقط ٢٠٠٠م، ص ٢٤٠ ـ ٢٤١.

٢١ ـ **أحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض، ص ٣٧.

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٣٩.

٢٣ ـ **طه عبد الحميد زيد**: "الجوانب الفنية في القصة العمانية المعاصرة"، في: قراءات في القصة العمانية المعاصرة، منشورات المنتدى الأدبي، مسقط ٢٠٠٢م، ص ٨١.

٢٤ ـ **أحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض، ص ٣٨.

٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ٤٢.

٢٦ ـ **علي الكلباني**: صراع مع الأمواج، ص ٦٤.

٢٧ ـ **محمد شاهين**: تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣م، ص ٢١ ـ ٢٢.

٢٨ ـ فبطل **خليفة العبري** في "العودة" مثلا يقول: "كم حبس هذا المترو أنفاسه، وكم مرة كاد يذهب ضحية رصاصة طائشة وهو يدلف منه للخارج" (العبري: مواسم الغربة، ص ٨٤).

٢٩ ـ ولبدوي **أحمد بلال** هنا مواقف طريفة، كالموقف الذي قال فيه: "ألا ترى ذلك الشاب ممسكاً بيديه خصر تلك الفتاة ويقبلها بمرأى من الناس ومسمع عند ذلك الحاجز؟ أليس في هذه البلاد ما يسمى (بوليس) الآداب؟" (**أحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض، ص ٣٦).

٣٠ ـ **يوسف الشاروني**: في الأدب العماني الحديث، ص ٥٩.

٣١ ـ **خليفة العبري**: مواسم الغربة، ص ٨٧.

٣٢ ـ **صادق بن حسن عبدواني**: الدجالة، ص ٢٩.

٣٣ ـ **حمد بن رشيد بن راشد**: زغاريد الصهيل، ص ٥٤.

٣٤ ـ **أحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض، ص ٣٩.

٣٥ ـ **علي الكلباني**: صراع مع الأمواج، ص ٦٠ ـ ٦١.

36- Barbara Michalak- Pikulska: Modern Poetry and Prose of oman (1970- 2000) The Enigma Press, Krakow, Poland 2002, P 195.

٣٧ ـ **علي الكلباني**: صراع مع الأمواج، ص ٦٥.

٣٨ ـ المصدر نفسه، ص ٦٦.

٣٩ ـ **محمد عابد الجابري**: مسألة الهوية، ص ١٤٠.

٤٠ ـ **محمد بن سيف الرحبي**: أغشية الرمل، ص ٤٣ ـ ٤٥.

٤١ ـ **أحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض، ص ٤٠.

٤٢ ـ **حمد بن رشيد بن راشد**: زغاريد الصهيل، ص ٥٥.

٤٣ ـ كما في "العودة" **لعلي الكلباني**، صراع مع الأمواج، ص ٥٥.

٤٤ ـ **خليفة العبري**: مواسم الغربة ص ٨٣، **وأحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض ص ٢٦، **وعلي المعمري**: مفاجأة الأحبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣م، ص ٧٩.

٤٥ ـ **سمير هيكل**: "الأصالة والمعاصرة في القصة القصيرة العمانية"، في: قراءات في القصة العمانية المعاصرة، ص ١٧٧.

٤٦ ـ **علي الكلباني**: صراع مع الأمواج، ص ٥٧ ـ ٥٨.

٤٧ ـ للتفاصيل يراجع مثلا: **عبد العزيز عتيق**: في النقد الأدبي، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٢م، ص ٧٧.

٤٨ ـ **خليفة العبري**: مواسم الغربة، ص ٨٤.

٤٩ ـ **أحمد بن بلال**: وأخرجت الأرض، ص ٣٧.

٥٠ ـ المصدر والصفحة.

٥١ ـ **محمد بن سيف الرحبي**: بوابات المدينة، دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٣م، ٧٩.

٥٢ ـ **علي الكلباني**: صراع مع الأمواج، ص ٦٥ ـ ٦٦.

٥٣ ـ **خليفة العبري**: مواسم الغربة، ص ٨٧.

٥٤ ـ المصدر نفسه، ص ٨٨.

٥٥ ـ **زكي نجيب محمود**: عربي بين ثقافتين، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٠م، ص ٤٠٣ ـ ٤٠٤.

جماعة الكوليزيوم القصصية

حركة التجريب القصصي الجديدة في المغرب

يوسف إسماعيل*

الكوليزيوميون جماعة من القاصين المتناقضين. التقوا بالصدفة على رفض المؤسسة كيفما كانت أو أينما وجدت. تنطلق من الروح الاندماجية لثلاثة بيانات أساسية صدرت في تاريخ القصة القصيرة الجديدة في المغرب. وتلك البيانات هي:

١ــ بيان القصة التجريبية للقاص محمد أمنصور، **الصادر عام ١٩٩٢**

٢ــ بيان "الغاضبون الجدد" لمجموعة من القصاصين، صدر عام ١٩٩٢

٣ــ بيان "الرماديون" للقاص محمد عبد العزيز المصباحي، **الصادر عام ٢٠٠٠**

وتشدد البيانات على الدفاع عن جماليات القصة القصيرة التجريبية في المغرب، وعدم تبني أي كتابة قصصية تنافي التجريب الفني، وتزاوج في أعمالها بين الإبداع والنقد الأدبي. وتنأى عن الانزلاق في التشنج العقائدي في علاقاتها بالتجريب القصصي، كما أنها تنأى عن أي رد فعل مضاد تجاه أي إطار ثقافي أو حزبي أو ثقافي أو تجاري أو ميل تبعي للمراكز الثقافية (١).

أصدرت "الكوليزيوم" مجموعة من الأعمال القصصية لأعضائها المؤسسين؛ مثل "القيامة الآن" و"النسر والألواح" **لمحمد أمنصور**، "النصل والغمد" و"الحب الحافي" **لمحمد أشويكة**، و"الكلام بحضرة مولانا الإمام" و"الحب بالسيف" **لعلي الوكيلي**، و"قتلتنا الجثة" **لمحمد عزيز المصباحي**، و"كيف تسلل وحيد القرن" **لمحمد تنفو**.

سوف نقارب في الأوراق الآتية المجموعة الأخيرة "كيف تسلل وحيد القرن" [قصص قصيرة جدا] باعتبارها من أبرز صور التعبير عن تجربة الجماعة في التجريب القصصي، حيث نلاحظ أشكال التجريب الجديد وقدرة تلك الأشكال على

* باحث وأكاديمي، يدرس في كلية الآداب ــ جامعة حلب.

التعبير عن هواجس القاص في علاقة النص بالمتلقي.

"كيف تسلل وحيد القرن" لمحمد تنفو

بالإضافة إلى أنه من الأعضاء المؤسسين للكوليزيوم القصصي، يعد **محمد تنفو** أطروحة الدكتوراه في السرد الكلاسيكي. وشارك في عدة كتب ومجلات من ضمنها: كتاب منارات ـ مجلة ألواح التي تصدر بإسبانيا ـ مجلة الملتقى التي تصدر بالمغرب ـ كتاب أفروديت ـ كتاب ندف النار عن مجموعة البحث في القصة القصيرة المغربية.

تقع المجموعة القصصية في /٥٩/ صفحة من القطع الصغير. وتضم تسعة عشر نصا. توزعت النصوص على قسمين: القسم الأول: وجبات قصصية سريعة جداً، وهي خمس عشرة وجبة. والقسم الثاني: انسلاخات قصصية غير متوقعة، وهي أربعة نصوص.

تتفتح الدلالات الأولى للمجموعة من خلال مقدمة القاص **أحمد بوزفور** ـ أحد رواد القصة التجريبية في المغرب ـ إذ يعدها هندسة فنية تشبه تنظيم اليابانيين للحدائق "غابة في سنتمتر" مجهزة بكل أدوات الاقتحام؛ من اللغة البسيطة والشفافة ـ التي تعطيك ما وراءها دون أن تشعرك بنفسها ـ إلى صور حياة اجتماعية وشخصية دقيقة وطريفة.

فالقاص يلتقط لحظاته المكثفة من مفارقات الحياة الاجتماعية وجزئياتها ذات الدلالة العميقة في الوجدان الجمعي، مثل الذكورة والأنوثة، بدءا بطرح السؤال البديهي المربك للبنت "أنت بنت أم ولد؟" والمهين للولد "أنت ذكر أم أنثى؟ (٢) وانتهاء بالعلاقة الزوجية؛ حيث الزوجة المسكونة بالخوف من الرفض المتمثل بخيانة الزوج، وحيث الزوج المسترخي باقتدار يبحث عن الخيانة والهروب والرفض. وما بين ذلك تتحدد الانسلاخات الفردية القادمة من الشارع باعتباره سوقا للتفريغ الرخيص لطاقة الجسد والشبق والجوع والفقر حيث تتداح الرغبة بين الحاجة الجسدية والشره الفوضوي والتسوق الرخيص(٣)

تقدم المجموعة صورة متقنة لحركة التجريب القصصي في المغرب، مستغلة كل المجالات التي يتيحها لها البياض باعتباره مساحة للحوار والتأويل واللعب والرسم التشكيلي والتنقيط وحصر الفراغ بعلامات لترقيم. يقول **محمد تنفو** في نص نقدي مواز له (لم تعد الكتابة القصصية تمقت البياض، إنها تعشقه، تستغله، تلعب معه، تزينه بنقط الحذف، وبالألفاظ المقطعة الممططة، أو بألفاظ دالة)(٤). وهذا يفتح المجال للتفاعل مع القارئ باعتباره مشاركاً في التأليف القصصي ومتلقياً فاعلاً وإيجابياً يقرأ النص بشكل دائري لا قراءة سطرية طولية تبحث عن المعنى وفق إنجاز المؤلف. يضاف إلى ذلك استغلال خاصيتين أساسيتين في لغة التجريب القصصي، وهما توقف تدفق السرد للتعبير من خلال اللوحات المنفصلة دون خلق قطيعة بينها باعتبار أن المتلقي قارئا فاعلاً يستطيع سد الفراغات التي يتركها النص. والثاني الحضور المستقل للشخصيات عبر مسرحتها وترك إنجاز فاعليتها الكلية للمتلقي مما يعني فراغ النص على مستويات عدة، وهذا يحيل إلى موته دون قراءة تفاعلية ينجزها المتلقي.

١ـ التجريب والبياض

إن الجهاز المفاهيمي الذي يصف به النقاد الكتبة القصصية التجريبية يتضمن معاني (التحطيم، الخرق، الكسر، التدمير، الاقتحام، الانقلاب، التهديد، الخلخلة..) والطرف الآخر المعني بتلك المصطلحات هو النص القصصي المؤسس والمرجع الثقافي في الجنس السردي. وعليه فإن صاحب النص التجريبي يمارس تجربة الكتابة من خلال كسر تلك المرجعية وتجاوزها ورسم معالم تجربة جديدة تطال بالتجريب النص وطريقته وكل ما يمت إلى الفضاء القصصي المرجعي بصلة. ومن أهم تلك المعالم العلاقة بين النص والبياض ويتجسد ذلك على امتداد النص. فبعد أن كان البياض مجرد مساحة فارغة للكتابة ضمن نمط صارم محكوم بالبداية والنهاية تحول مع التجريب إلى فضاء له أبعاده السوسيوثقافية، من خلال تشكيل السواد المسقط عليه كتابيا. أي أنه تحول إلى علامة لها مدلولات تحتاج إلى تأويل وقراءة تفاعلية مع الشكل الكتابي. فالبياض أصبح عنصراً فاعلاً ومحاوراً يستغله السارد ليشاركه الكتابة السردية وإقامة الحوار مع المتلقي الذي لا يملك إمكانية التغاضي عنه، بوصفه علامات وأيقونات لها أبعادها وتأويلها وفق الإمكانات التجريبية التي يقدمها النص من خلال تعامله معه.

وفي تجربة **محمد تنفو** "كيف تسلل وحيد القرن" نلاحظ إشارتين مهيمنتين لعلاقة النص بالبياض، هما: أـ البياض والتنقيط بـ ـ البياض والتشكيل الهندسي

أـ البياض والتنقيط (حصر البياض)

تستغل نصوص المجموعة التنقيط بين الجمل والمقاطع بشكل وافر، غير أننا لن نقف عند المواطن التي لا يشكل فيها التنقيط، الدال على الصمت، خرقاً للسائد في الكتابة السردية، فهو يعبر هنا عن الاختصار وتجنب التكرار، ولا علاقة له بمفهوم التجريب، كما في نص "التمادي" وفي نص "الدولاب" في المجموعة. ولكننا سوف نلاحظ التنقيط الذي يحتاج إلى قراءة كاشفة من لدن

المتلقي، كما في نص "تمرد" (٦) والتنقيط الذي يدفع المتلقي إلى الاستدعاء الحر، كما في نص الصفقة(٧)

تمرد

داخل حمام للنساء، سقط
منها رغماً عنها
طار بأجنحة وهمية كفراشة
متهيجة.
أخذت تطارده بجنون خوفاً
على....!
داخل حمام للرجال، أسقطه
تخلص من إزعاجه
حلق برشاقة كزنبور جائع
انصرف عنه بلا مبالاة مطمئناً
على....!
خارج الحمام، التحمت
القطعتان اللحميتان بحرارة
ثم اختفتا عن الأنظار

من الملاحظ أن النص لم يكتمل بناء ودلالة، غير أنه في الوقت نفسه ليس نصاً اعتباطياً متلاشياً في الفراغ. فهو من خلال بنائه المرتكز على ثلاث نقاط (داخل حمام للنساء ـ داخل حمام للرجال ـ خارج الحمام) وكذا إشاراته الدالة الداخلية في القسم الأول والثاني حيث يوجه المتلقي إلى ضرورة التأويل وفق سياقات النص المطروحة بالإشارة والتلميح دون التصريح، مما يعني أن القارئ لم يعد متلقياً سلبياً وإنما كاتباً للنص وموازياً للسارد الخارجي وباستطاعته أن يتم النص كما يرى ووفق موسوعته الثقافية وأحلامه ورؤاه وقدرته على ولوج النص وبالعمق الذي يريده.

وعبر طرح الأسئلة المتخفية تكمن تلك الأبعاد التي يريدها المتلقي، وهي الخوف على ماذا؟ والاطمئنان على ماذا؟ ثم لماذا الخوف عند المرأة؟ ولماذا الاطمئنان واللامبالاة عند الرجل؟ ولماذا رغماً عنها؟ ولماذا أسقطه بفعل قصدي؟ ولماذا طار كفراشه؟ ولماذا حلق برشاقة؟.. إن الأسئلة لا تنتهي وكلما توالدت تعددت قراءات النص، مما يدفع إلى القول: إن النص الأول (نص السارد) يعلن عن موته مع ميلاد أسئلة المتلقي باعتباره في النتيجة هو الفاعل الحقيقي في يتمة النص السردي المطروح للقراءة وليس المؤلف.

الصفقة

في ليلة ما.

هو: قدم لإتمام الصفقة الباهظة بعد غياب طويل....

هي: الآن أسعد امرأة على الكرة الأرضية....

الولي: متأهب للحصول على أكبر ربح ممكن....

....

....

في ليلة أخرى.

الولي سعيد جداً: لقد تخلص أخيراً من بضاعة كادت أن تفسد!

هي خائفة جداً: على السرير تنتظر اللحظة الحاسمة!

هو حزين جداً: بعد أن رهن عضوه التناسلي لمدة ١٤ قرناً!

نلاحظ مرة أخرى أن النص لم يكتمل ويحتاج إلى قراءة تفاعلية تعيد للنص توازنه على مستوى المتن والبناء بعد أن قدم المؤلف الخارجي المادة الأولية لذلك وترك فراغات على البياض. وأشار من خلال التنقيط وعلامة التعجب إلى ضرورة فعل القارئ المؤول ليكتمل النص، دلالة وبناء.

ففي الليلتين حضور بالتخالف لـ (هو ـ هي ـ الولي) ولكن السارد ترك في الليلة الأولى توصيف الحالات مفتوحاً على الاحتمالات والقراءات، في حين أنه لم يفعل ذلك في الليلة الأخيرة إذ أنهى السرد بإشارة التعجب والنقطة، بمعنى أن النص قد تم، يضاف إلى ذلك ما تقدمه إشارة التعجب من تأمل لدى القارئ. وعليه فإن الإحالات في الليلة الأولى مازالت تحتاج إلى الكثير من الدلالات والمعاني والتعابير وعلامات التوصيف التي تلائم حالة "هو" وحالة "هي" وحالة "الولي" مع كل ما يقدم الاستدعاء الحر لذلك وفق موسوعة القارئ. أما في الليلة الأخرى فلم يعد هناك مجال للتأمل والاستدعاء الحر، لقد وقع ما كان منتظراً وما كان مقلقاً وما كان حزيناً؛ الولي نام هانئاً، وهي التي كانت أسعد امرأة دخلت في حالة الخوف والانتظار بعد أن غادرتها الأحلام الوردية، وهو أدرك متأخراً ورطته الكبيرة. ولذلك يمكن سد الفراغ المتروك في الليلة الأولى عبر تنقيط البياض بما وقع في الليلة الأخرى، وبه يتم السرد. فالولي: متأهب للحصول على أكبر ربح ممكن وسعيد جداً الآن لأنه تخلص أخيراً من بضاعة كادت أن تكسد. وهي الآن أسعد امرأة على الكرة الأرضية والآن على السرير تنتظر بخوف اللحظة الحاسمة. وهو أتم الصفقة بعد تردد طويل ولكنه حزين الآن لأنه اتخذ القرار الخاطئ ورهن عضوه التناسلي لمدة ١٤ قرناً.

هذا شكل تركيبي للنص يقوم على التجريب ويستغل البياض لقراءة دائرية لا تأخذ بالقراءة الطولية التي تفتح المعنى كلما تفتح حرف جديد على البياض. وهي قراءة ممتعة ومنفتحة على القارئ وليس على ما يريده المؤلف فحسب. ولذلك

لا بد أثناء القراءة من التوقف عن الجريان خلف المعنى على سطح البياض الطولي والعودة إلى الخلف للفهم والربط والتفسير وملء الفراغ من خلال التحام القارئ بالنص فإنجاز ما لم ينجز.

ب ـ التشكيل الهندسي والبياض

تهيمن على المجموعة "كيف تسلل وحيد القرن" الكتابة على أربعة أشكال هندسية، هي: المستطيل ـ في وسط الصفحة وعن يمينها وعن يسارها وفي يمين نصفها الأعلى ويمين نصفها الأسفل وفي يسار نصفها الأعلى ويسار نصفها الأسفل ـ والمثلث ـ مثلث قاعدته في أسفل الصفحة ومثلث قاعدته في أعلى الصفحة ـ ومتوازي الأضلاع ـ يمين الصفحة ويسارها ـ والدائرة.

بدءا يجب التنويه إلى أن الكتابة على بياض هندسي الشكل ليست بدعة جديدة من جماعة حركة التجريب القصصي، لأنها ليست جديدة على الثقافة العربية. فالمخطوطات العربية تزخر بأشكال كتابية هندسية متنوعة خاصة في الكتابة الشعرية كالتشجير والتسميط والدائرة(٨) وكان النقاد يعيدون مسوغات تلك الكتابة الهندسية والزخرفية إلى اللعب والزخرفة على مستوى الشكل والمتن وعموم المنتج الشعري وطبيعة الحياة السائدة في تلك الفترة، ولكن يجب الانتباه إلى أن تلك الدوافع لم تكن كافية لتسويغ الظاهرة، فقد كان الشكل الهندسي في كثير في النصوص يلتقي مع المعطى الدلالي كالقصيدة الصوفية المعبرة عن وحدة الوجود من خلال الدائرة(٩) حيث انطلاق الكل (الأغيار) من الذات الإلهية في مركز الدائرة إلى المحيط، ثم تتخلص من كثافتها وتعود إلى المركز، الذات الإلهية.

ولكن في نصوص حركة التجريب القصصية لا تبرز مسوغات الكتابة الهندسية ذاتها قائمة، وفي الوقت ذاته لا تتعاطى جماعة التجديد مع الزخرفة العربية بل إنها تبين في بياناتها أن تجربتها القصصية تقوم على التكسير والتخريب والعقوق ولكنها لا تقطع صلتها مع التراث بل إنها تعد توظيفه أحد مظاهر التجريب(١٠).

وعليه فإن نصوص المجموعة تبني شكلها الهندسي على أساس تخريب الخط الطولي للسرد والشكل السطري الممتد من أول الصفحة إلى نهايتها. إنها تعمل على خلق خلل للعلاقة السائدة بين المتلقي والفضاء المتلقي، مما يدفع إلى استفزاز القارئ ضد مرجعيته المستقرة، وأخذه مع كل فضاء جديد إلى لوحة مختلفة على مستوى الشكل الهندسي، كما يفعل النص على مستوى اللغة والتكثيف والتقسيم والتنقيط والتبويب وكل أشكال الكتابة السردية الهادئة.

من هذا المنطلق فإن القصدية من الكتابة الهندسية ليست عبثاً ولعباً صبيانيا في البياض المتاح، إنها قصدية تنهض القارئ من ثباته وتعمل على إيقاظه من جديد مع الانفتاح على كل عنصر تال مختلف تجريبيا، ليس عن السرد الكلاسيكي فحسب بل عن النص السابق عليه أيضاً وفي المجموعة كلها أو في المجموعة ذاتها.

فالشكل الكتابي هنا لا يرتبط بالبعد التيمي للنص وإنما بأبعاد الفكر الفلسفي والرؤية للعالم، حيث الاشتغال الأكبر بسؤال التجريب والخوض فيه وإعلان العصيان الإبداعي على منطق الوصاية للمنجز والجاهز متناً وبناء، ولكن ذلك لا يمنع أن تحضر تلك القصدية بمجمل التجربة القصصية لحركة التجريب وإلى جانبها الارتباط بالتيمة النصية كما في نص "التريكو"، إلا أن ذلك يخضع للمؤول وليس للمؤلف.

التريكو

داخل غرفة

مظلمة

أنت: بكل رقة، حاولت أن تجردها من ملابسها
كي تقطف أول قبلة

أنت: بكل خشونة، انفلت من بين يديه هاربة خارج الغرفة

داخل الغرفة ذاتها، لكن بضوء خافت يشع من مصباح أحمر:

هو: بكل خشونة: انقض عليها مثل سمك قرش جائع

هي: بكل رقة: دنت من شفاهه مثل فراشة طيعة

داخل الغرفة عينها: لكن بضوء الصباح الساطع:

أنا: أفقت من حلمي منزعجا، ثم أخرست زر المنبه الملعون.

هي: لا أثر لها، سوى ذلك التريكو الذي سلمتني إياه منذ
أسبوع لأحتمي به من البرد

أقصد التريكو الذي كان يضايقني طيلة هذه الليلة.

× لغز: ما هو الفرق بين المرأة
والتريكو؟

كل الأحاسيس الخشنة والرقيقة تدور داخل الغرفة ذاتها أو داخل الحلم أو داخل دائرة اللغز، لا فرق بين تلك الدوائر ما دامت ترصد الأحاسيس في فضاء مغلق ينتهي بلغز مغلق أيضا، كما هو الشكل الكتابي الهندسي على مستوى القراءة البصرية.

٢ ـ التجريب ومسرحة النص القصصي

إن التجريب في الكتابة القصصية يعني التنويع في بنية النص السردي واستنبات عناصر سردية لا تعود للمرجعية السردية المؤسسة أو النموذجية، ومن ذلك مسرحة النص القصصي، كتقسيم النص إلى لوحات أو مشاهد مسرحية مركبة وآلية تقديم الشخصيات.

أ ـ اللوحات المسرحية:

تهيمن على نصوص **محمد تنفو** صور التقطيع المسرحي داخل النص الواحد، مما يكسر آلية السرد وتدفقه عبر التوقف والانتقال إلى لوحة أخرى وهذا يعزز قدرة السارد على التكثيف ويترك المجال للمتلقي ليشاركه كتابة النص عبر التأويل وسد الفراغات في فضاء النص. ومن ذلك اللوحات المقدمة في النص السابق "تمرد" فالنص يتألف من ثلاث لوحات منفصلة سردياً، وهي (داخل حمام النساء ـ داخل حمام للرجال ـ خارج الحمام) ولكل لوحة صوت سردي مستقل لا يمتد إلى اللوحة التالية إلا عبر المتلقي. أما السارد فلا شأن له في الربط بينها ولا يعير ذلك الفراغ اهتماماً يذكر، ولكنه في الوقت ذاته يقدم إشارات ينبه من خلالها المتلقي إلى ضرورة البحث عن امتداد للسرد لخلق امتداد للرؤية. ففي "تمرد" نجد أن المقاطع ترتبط بإحالة واحدة على تنوعها، وهي "الحمام" للرجال أو للنساء، ثم داخل الحمام وخارجه. ولا يعد ذلك تحديداً للفضاء المكاني بقدر ما هو عنصر ربط خفي لامتداد السرد الناقص.

وقسم النص التالي "صفقة"(١١) إلى ثلاث لوحات: ١ ـ قبل التسوق ٢ ـ إبان التسوق ٣ ـ بعد التسوق.

صفقة

١ ـ قبل التسوق:

أ ـ جسد ثمين في كامل زينته؟

ب ـ قفة ظمأى تماماً؟

ج ـ ٢٠ درهماً لا غير؟

٢ ـ إبان التسوق:

...تصنعت مشية عارضة أزياء،
وهي ترسم على فمها ابتسامة
مومس محترفة، ثم سارعت
بالمساومة بغنج. حينها تسابقت
عيونهم بنهم مثل كلاب شرسة جداً

...

٣ ـ بعد التسوق:

ج ـ ٢٠ درهماً بالتمام والكمال!

ب ـ قفة ملأى عن آخرها!

أ ـ جسد ثمين في كامل زينته،
لكن بشفاه ناقصة!

واللوحات تنتمي إلى مفردة التسوق وعلاقتها بالجسد الإنساني، فهي تلغي إنسانية البائع والشاري عبر إشارات اختزالية ولغة مكثفة. فلا يوجد سرد طولي ممتد المعنى، لأن الموضوع هنا ليس ذا قيمة، وإنما امتهان إنسانية الإنسان هو قيمة النص الناقص سرداً، والمكتمل إشارات وأبعاداً لها وقعها الخاص على مستوى الوعي. من هذا المنطلق لم يعد للسرد المساري ضرورة ما دامت قوة الاختزال وتعبير اللوحات المسرحية تقومان بالقصدية غير المباشرة من خلال ثلاث اختزالات: المادة المعروضة والقفة والدرهم.

ب ـ الشخصيات الممسرحة

تختزل الشخصيات في نصوص المجموعة ـ بشكل عام ـ بضمائر منفصلة (أنا ـ أنت ـ هو ـ هي) وتدل على شخصيات صامتة، تنأى عن السرد أو المشاركة فيه. ولكنها في الوقت ذاته هي الحاضرة فقط على خشبة المسرح القصصي. فيكشف السرد عن هواجسها وهومها الصغيرة والجزئية، ويقدمها بلوحات متقطعة تجمع بينها حالة كلية، وكأنها صور فوتوغرافية تشكل بمجموعها ألبوم صور للحياة، ومن ذلك ألبومها في النصين السابقين "صفقة" و"تريكو" حيث يبرز الضمير جزءاً من التقسيم في بداية كل لوحة، وفي نصوص أخرى، مثل "تبادل أدوار"(١٢) و"تحت الطاولة"(١٣) و"عينات مشبوهة"(١٤). يبرز الضميران؛ المتصل والغائب، ليعبرا عن حضور الشخصيات المستقلة ولكن من خلال اللوحات التي تقسم النص، ففي "عينات مشبوهة" نجد مقطعين، هما: عاد ليلاً (لوحة أولى) وعادات إلى المطبخ (لوحة ثانية). وفي "الأرقام المشبوهة"(١٥) نلاحظ سبع لوحات تبدأ بجمل ملصقة بالضمير المتصل (في غفلة منها ـ في غفلة مني ـ ناولتني ـ أزلتها ـ زوجتي).

٣ ـ التجريب القصصي والقراءة التفاعلية:

يجب التمييز في مصطلح الفضاء القصصي بين الفضاء باعتباره مكونا حكائيا داخل السرد، له علاماته الجغرافية وبعده الاجتماعي والإنساني والثقافي، والفضاء باعتباره مكونا حكائيا يقع خارج السرد، يتشكل من بياض الصفحة التي يقوم عليها تجسيد الشكل الكتابي؛ حيث تهيمن القراءة البصرية على العلاقة بين النص والمتلقي، وكذا بين فضاء القراءة باعتباره مكونا حكائيا ذهنيا موازيا، يقدم النص إشاراته من خلفية التسويد وفراغات الدلالة

والنص الناقص عمداً أو بسبب التكثيف والتلميح أو التضارب أو الحمولات والإحالات الثقافية أو اللعب والتخفي... الخ.

وما يهمنا في القراءة التفاعلية فضاء الكتابة وفضاء القراءة. الأول متجسد ويقرأ بصرياً. والثاني خفي ويقرأ عبر التأويل إلا أن مهمة إدراك أبعاد الفضاءين وماهيتهما ووظيفتهما منوطة بالقارئ المؤول الذي ينهض على خلق النص الموازي ليسد فراغ الحكي المجسد والذهني، الفراغ المختبئ والموهم بالنقص والمراوغة واللعب ليفتح النص على الزمن والقارئ الجديدين، حيث يتم إعلان موت النص وحياة القارئ المتفاعل الذي عليه رهان المقاربات النقدية للنصوص الإبداعية.

وفي مجموعة "كيف تسلل وحيد القرن" تناط بالمتلقي مهمة إنجاز النص في صورته المكتملة، ولا نقول الأخيرة، لأهمية حضور الفضاءين: البصري (الكتابي) والذهني المجرد (فضاء القراءة). فعلى مستوى فضاء الكتابة لاحظنا العلاقة الناشئة بين البياض والنص والبياض والمتلقي، إن كان من حيث تقسيم النص إلى مقاطع أو من حيث التشكيل الهندسي، أو من حيث التنقيط وحصر البياض. فالنص لم ينجز كل دلالاته من خلال اللغة ولم يكتف باللغة وسيلة أداء وإن أدخل البياض في لعبة الكتابة بما يتيحه من قدرة على التعبير وفق قدرة الكاتب على زخرفة البياض وتوظيف ذلك لصالح نصه، إلا أن ذلك لا يتوقف على إرادة الكاتب فقط وإنما على تميز المتلقي قارئاً فاعلاً في التفسير والتأويل وربط فضاء الكتابة بدلالات النص. ودون ذلك الحضور المتميز للقارئ المتفاعل يفقد فضاء الكتابة قدرته على التعبير ويسقط النص في فراغ البياض حيث لا معنى للعب بالكتابة، ولذلك يمكن القول: إن النص القصص التجريبي عند **محمد تنفو** يراهن على القراءة التفاعلية لإنجاز نصه. وهذه النتيجة تنسجم مع موقفه النقدي من العلاقة بين النص والقارئ، إذ يقول: إن القصة القصيرة جداً (تفرض القارئ الذي يعمل وينتج لا الذي يبقى مجرد مستهلك)(١٦). وعلى مستوى الفضاء الذهني (فضاء القراءة) نحن قراء أمام فراغ غير مرئي ناتج من فراغات الدلالة وأداء التعبير الناقص واللغة غير المتوائمة على مستوى الإسناد وتكسير مسار السرد الطولي وتخريب الأنساق الثقافية ودفع القارئ سراً وجهراً للمشاركة في الكتابة عبر السؤال المباشر وترك الإجابة للمتلقي، كما في نهاية نص "التريكو" المدون سابقاً (لغز: ما هو الفرق بين المرأة والتريكو؟) أو في "خصام ألوان" (هل حقاً كان ذلك صحيحاً؟)(١٧) أو عبر الدعوة الصريحة للمشاركة في التأليف، كما في نص "الموظف السامي" (لم أفهم ما حدث فأنا جد مرهق. لذلك ألتمس إتمام القصة)(١٨). وعبر إدخال المتلقي في النص باعتباره شخصية قصصية مشاركة في صناعة الموقف، كما في "الأرقام المشبوهة" (أما أنت أيها القارئ فأخبرك ـ على أن يبقى هذا الأمر سراً بيننا ـ إنني قد دونت كل الأرقام المشبوهة في مذكرة خاصة)(١٩).

إلا أنه يجب التنويه أن ذلك التقسيم في صور التلقي للنص هو إجراء درسي وتشريحي فقط، فعملية التلقي هي جهد ذهني ونفسي وثقافي تتداخل فيها عناصر الثقافة والذكاء والتجربة وآلية التلقي. بحيث يتلقى القارئ النموذجي جميع العناصر الدالة في النص بما فيها فضاء الكتابة وفضاء القراءة وأدوات التعبير الأخرى دفعة واحدة؛ مما ينتج نصاً جديداً ينطلق من فهم المنجز ويصل إلى إنتاج النص الموازي أو إتمام صورة النص الأول بعد تجاوز الكاتب إلى النص غير المرئي والقصة، كما قرأها المتلقي بقراءته المتفاعلة.

الهوامش:

١- www.colisium.atspace.com

٢ ـ كيف تسلل وحيد القرن ـ التمادي ١٦.

٣ ـ انظر في المجموعة "كيف تسلل وحيد القرن في النصوص: سيارة تركض من تلقاء نفسها. تبادل الأدوار، ناقص واحد، كيف تسلل وحيد القرن، بالطباشير فقط، التريكو، جيفة.

٤ ـ القصة القصيرة جدا، محاولة لصياغة القانون ص ١ www.colisium.atspace.com

٥ ـ سؤال التجريب في القصة القصيرة المغربية. فوزي بورخيص www.colisium.atspace.com

٦ ـ كيف تسلل وحيد القرن ص ١٨.

٧ ـ كيف تسلل وحيد القرن ص ٣٠.

٨ ـ انظر بعض الصور وحديثا عن الفن الهندسي في الكتابة في كتاب "الأدب في العصر المملوكي والعصر العثماني" **عمر موسى باشا**، ط٢ دمشق ص ١٢٤٩ ـ نظر بحثنا "٩٩ ـ بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي ـ البنية التركيبية" جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي. الحولية السابعة والعشرون. الرسالة ٢٦٣ ص ١٥٠.

٩ ـ درجة الوعي في الكتابة، دراسات نقدية. **نجيب العوفي**. دار النشر المغربية ١٩٨٠ ص ٢٩٢.

١٠ ـ كيف تسلل وحيد القرن ٣٩.

١١ ـ نفسه ٣٧.

١٢ ـ نفسه ٤١.

١٣ ـ نفسه ٣٣.

١٤ ـ نفسه ٢٥.

١٥ ـ نفسه ٢٥.

١٦ ـ القصة القصيرة جدا، محاولة لصياغة القانون الناظم ص ٥. www.colisium.atspace.com

١٧ ـ كيف تسلل وحيد القرن ٥١.

١٨ ـ نفسه ٥٣.

١٩ ـ نفسه ٢٦.

□□

مفهوم (الآخر) مـن منظـور عربـي معاصر

د. عبده عبود*

كثر الحديث في الأعوام القليلة الأخيرة عن "الآخر" بصورة لافتة للانتباه: رسائل جامعية، وكتب، وأبحاث ومقالات ومؤتمرات وندوات: صورة الآخر في أعمال هذا الأديب العربي أو ذاك، الأدب العربي والآخر، ثقافة الآخر، قيم الآخر، معرفة الآخر، سرد الآخر، نقد الآخر، عقدة الآخر، القبول الآخر، نفي الآخر، أنا والآخر.. وغير ذلك من التراكيب والصيغ التي ترد فيها كلمة "الآخر"(١). إن هذا التضخم الذي شهده الحديث عن "الآخر" يجب أن يحفزنا على أن نتساءل: من هو هذا "الآخر"؟ ما مضمونه؟ ووفقاً لأية معايير صغنا مفهومه؟ وما تبعات ذلك ومترتباته؟ فلكل مفهوم من مفهومات "الآخر" مترتبات، كالصدام مع "الآخر" أو التعايش معه، أو التحالف وإقامة شراكة معه. كل ذلك يتوقف على فهمنا للآخر. أضف إلى ذلك أن المفهومات والمصطلحات يجب أن تحدد بدقة إذا أردنا أن نتفاهم، لا أن يسيء بعضنا فهم البعض الآخر، لأن في ذهن كل منا مفهوماً خاصاً به عن "الآخر". إن الوضوح المصطلحي شرط أساسي من شروط التفاهم، وعندما لا يتوافر هذا الوضوح، تتحول المصطلحات إلى متاهات وأعباء، بدلاً من أن تكون سبيلاً إلى المعرفة.

إن الإجابة عن سؤال ماهية "الآخر" تتطلب منا أن نجيب عن سؤال يسبقه، ألا وهو: من نحن؟ أي أن سؤال "الآخرية" يستدعي بالضرورة الإجابة عن سؤال "الهوية". للوهلة الأولى يبدو هذا السؤال ساذجاً ومتعلقاً بالبدهيات. هل هناك من لا يعرف نفسه؟ ولكن سؤال الهوية ليس بالبساطة التي قد نتصورها. ولعل أقرب وأسهل إجابة عليه هي أن

نحيل إلى هويتنا القطرية، كأن نقول : "أنا سوري، أو أنا مصري، أو أنا سعودي".. إلى آخر ذلك، أي أن ننطلق من تناظر بين الهوية الثقافية والهوية القطرية. ومع أن جواباً كهذا ينطوي على إغراء كبير، لأنه ينطلق من الواقع السياسي القائم حالياً في العالم العربي، حيث تسعى الشرائح الحاكمة لتكريس الهويات القطرية(٢)، فإن هذا الجواب ينطوي على إشكالية كبيرة. فالكيانات السياسية القائمة في العالم العربي وليدة الحقبة الاستعمارية، وهي كيانات مصطنعة، لا تعبر عن المعطيات التاريخية والاجتماعية والجغرافية والثقافية واللغوية للعالم العربي. إنها كيانات أوجدها الاستعمار المندحر تحت ضغط الثورات الوطنية، كي لا ينشأ في مرحلة ما بعد الاستعمار كيان عربي موحد وقوي، يشكل خطراً على مخططاته الرامية إلى الإبقاء على العالم العربي في حال من التشرذم والتخلف والتبعية والضعف. فالتماهي مع الكيانات القطرية القائمة هو تماهٍ من أهداف ومخططات استعمارية، حتى وإن كان بعض تلك الكيانات كبيراً، كمصر، التي تتعالى من حين لآخر الأصوات الداعية إلى التماهي معها بصفتها كياناً قومياً(٣).

ـ ٣ ـ

وطرح الحل القومي العربي نفسه بصفته مخرجاً من أزمة الهوية القطرية. فهو في ترجمته السياسية، أي الوحدة العربية، يؤدي إلى التغلب على التجزئة التي صنعها الاستعمار، وإلى قيام كيان سياسي واقتصادي وعسكري، يحجّم الكيان الصهيوني ويضع حداً لأطماعه التوسعية. ويستند الحل القومي العربي إلى حقائق اللغة والتاريخ والجغرافية والمجتمع والثقافة. والعروبة هي الهوية القادرة على أن تستوعب الأقليات الدينية، وفي المقدمة منها المسيحيون، وأن تدمج تلك الأقليات(٤). إلا أن الدعوة القومية العربية، التي شهدت في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته مداً هائلاً وتجسدت في أحزاب وحركات سياسية، وفي قاعدة جماهيرية ضخمة، وحققت أول وحدة سياسية في تاريخ العرب الحديث، أي "الجمهورية العربية المتحدة"، ما لبثت أن انحسرت، لأسباب بعضها خارجي وبعضها داخلي. ويأتي في مقدمة العوامل الخارجية العداء الغربي والصهيوني الشديد، الذي أخذ في حزيران ١٩٦٧ شكل العدوان العسكري. إلا أن تلك العوامل الخارجية ما كانت لتتمكن من تحقيق أهدافها، لو لم تتضافر مع عوامل داخلية تتلخص في وجود قوى سياسية واتجاهات ثقافية تناهض دعوة القومية العربية. فالشرائح الحاكمة في الكيانات القطرية القائمة في العالم العربي رأت في دعوة الوحدة العربية تهديداً لمصالحها. كما اصطدمت هذه الدعوة بمعارضة الأقليات القومية في العالم العربي، وهي أقليات ذات وزن بشري واقتصادي وثقافي، ولبعضها، كالأكراد في مشرق العالم العربي، والأمازيغ في مغربه، طموحات سياسية انفصالية. هل نحن بحاجة لأن نذكر بأن بين أدباء العراق أكراد، وأن عدداً كبيراً من أدباء الجزائر أمازيغ؟ إن تلك الأقليات تميل، في حال حصولها على بعض الحقوق والمكاسب الثقافية والاقتصادية والسياسية، إلى الاندماج في الكيانات القطرية القائمة، ولكنها تخشى أن يتضاءل وزنها السياسي والثقافي إذا ما أدت دعوة القومية العربية إلى إقامة كيان سياسي عربي موحد. ومن أسباب تراجع تلك الدعوة فشل الأنظمة التي حكمتها أحزاب أو قيادات قومية (كمصر عبد الناصر وليبيا وسورية والعراق) في إقامة وحدة فيما بينها، ونشوء علاقات تناحر وعداء وبين تلك الأنظمة، أصابت الجماهير العربية بالإحباط، وقدمت حججاً مجانية لأعداء الوحدة العربية على استحالة تحقيقها(٥). كما لم تتمكن تلك الأنظمة على الصعيد الداخلي من إقامة أنموذج يستقطب الجماهير العربية بما يوفره من حريات ديمقراطية ورخاء اقتصادي(٦). وكان احتلال دولة الكويت من قبل النظام العراقي، وهزيمة ذلك النظام في حربي الخليج الأولى والثانية ضربة كبرى للشعور القومي العربي ولحركة القومية العربية. وكانت القضية الفلسطينية منذ بدايتها قضية قومية بامتياز، أذكت الشعور القومي وشكلت حجر الزاوية في برامج الحركات القومية العربية. إلا أن انتشار النزعة القطرية داخل الحركة الوطنية الفلسطينية، افقد حركة القومية العربية أحد محركاتها الأساسية،

---

*أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في كلية الآداب بجامعة دمشق وعضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب.

وأسهم في إضعاف الشعور القومي العربي(٧). على ضوء تلك التطورات تراجعت حركة القومية العربية، وتراجع معها الانتماء القومي العربي، لصالح انتماءات أخرى، أبرزها الانتماء الإسلامي، الذي رافقه صعود "الإسلام السياسي".

ـ ٤ ـ

يستطيع أنصار تحديد الهوية الثقافية للعالم العربي على أساس إسلامي الاستناد إلى عدة حجج، أبرزها أن الأغلبية الساحقة من العرب يدينون بالإسلام، الذي شكل وما زال يشكل مرجعيتهم الثقافية الرئيسية. ويشير ذوو التوجه الإسلامي إلى حقيقة أن العرب قد انتقلوا بفضل الإسلام من قبائل متناحرة متخلفة تعبد الأوثان إلى مجتمع بنى حضارة كانت في وقت من الأوقات أرقى حضارة في العالم. ويشير الإسلاميون من العرب إلى حقيقة أن العرب قد تمكنوا تحت راية الإسلام وبفضله من الانتصار على الإمبراطوريتين الفارسية والرومانية، ومن أن يدحروا الصليبيين، كما يشيرون إلى الكثير من الصفحات المضيئة والمجيدة في التاريخ العربي الإسلامي.

ومن المؤكد أن لهذه الحجج جاذبيتها، ولكن من المؤكد بالدرجة نفسها أن لتحديد الهوية الثقافية للعالم العربي على أساس إسلامي مشكلات كثيرة، أولها أن العرب ليسوا جميعاً من المسلمين، بل هناك مسيحيون ويهود وأقليات دينية أخرى، وهي أقليات لها وزن ثقافي كبير. إن حنّا مينه، وإدوار خراط، وجبرا إبراهيم، ويوسف شاهين، وجورج سالم، وكوليت خوري، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران، على سبيل المثال لا الحصر، هم جزء من قائمة طويلة من المثقفين المسيحيين العرب، الذين أسهموا في تكوين الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة(٨).

إن تحديد الهوية الثقافية للعالم العربي من منظور إسلامي أمر يقفز من فوق الإسهامات الثقافية الكبيرة التي قدّمها المسيحيون العرب، من أدباء وفنانين ومفكرين وعلماء. وعلى أية حال فإن المسيحيين العرب وغيرهم من أبناء الأقليات الدينية العربية، لا يقبلون أن تحدد الهوية الثقافية للعالم العربي من منظور إسلامي فقط، خصوصاً إذا كان تقليدياً. إلا أن أهم مشكلة تعترض التحديد الإسلامي للهوية الثقافية العربية هي مشكلة الانقسام المذهبي للإسلام، وهو انقسام نتج عنه مذهبان رئيسيان هما السنة والشيعة، وعدد كبير من المذاهب الصغيرة. فإذا أراد المرء أن يحدد هوية الثقافة العربية على أساس إسلامي، يجد نفسه مضطراً لأن يجيب عن سؤال: وفقاً لأي مذهب؟ إن الانقسام المذهبي في الإسلام قديم، ولكنه تفاقم منذ الاحتلال الأمريكي للعراق، وقيام المحتل بلعب "الورقة الطائفية" بغية تفكيك المجتمع العراقي، وإضعافه. صحيح أن دعوات جهود "التقريب" بين المذاهب الإسلامية قد بذلت ولم تزل تبذل، ولكن تلك الدعوات والجهود لم تلقَ من النجاح ما يمكن المرء من القول، إن الانقسام المذهبي في الإسلام قد أصبح جزءاً من الماضي(٩).

ـ ٥ ـ

هل يترتب على المشكلات التي تعترض المحددين: القومي العربي والإسلامي أن نتخلى عنهما، أم الأجدر بنا أن نوفق بينهما وندمجهما، بحيث نتحدث عن هوية عربية ـ إسلامية لثقافتنا؟ أليس بوسع هذه الصيغة أن تستوعب الإنجازات الثقافية لكل الذين يعيشون في العالم العربي، من عرب وغير عرب، من مسلمين وغير مسلمين، من متدينين وغير متدينين؟.

إن ذلك ممكن وضروري، في رأينا، ولكن شريطة ألا يُفهم المحدد القومي العربي فهماً عنصرياً شوفينياً، بل فهماً لغوياً وثقافياً، وألا تُفهم العروبة بصفتها رابطة عرق ودم، بل رابطة لغة وثقافة وعيش مشترك في ظل الحرية(١٠). عندئذ لن يجد المواطنون من غير العرب مشكلة في تقبل عروبة كهذه. أما المكون الإسلامي فلا غنى عنه في تحديد هويتنا الثقافية، ولكن شريطة أن ينأى بنفسه عن التعصب الديني والمذهبي، وعن نزعات التكفير والعنف، وأن يلتزم بمبدأ حرية الاعتقاد عملاً بقوله تعالى: •لا إكراه في الدين•(١١) وقوله •من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر•(١٢). إن إسلاماً مستنيراً كهذا لن تكون له مشكلة مع أتباع

الديانات الأخرى، ولاسيما المسيحيين، ولن تكون له مشكلات مذهبية أو طائفية، ولن تكون له مشكلات مع العلمانيين وغير المتدينين(١٣). إذا نظرنا إلى العروبة والإسلام على هذا الشكل استطعنا أن نحدد هوية ثقافتنا بأنها "ثقافة عربية ـ إسلامية".

وإذا فهمنا هويتنا الثقافية على هذا الشكل لا يجوز لنا أن ننظر إليها بصفتها منجزاً جامداً وثابتاً ونهائياً، بل علينا أن ننظر إليها بصيغتها أمراً ديناميكياً يتطور ويتغير. فالثقافة التي لا تتطور ولا تتجدد ثقافة محكوم عليها بالسقوط. والثقافة الديناميكية الحية هي الثقافة القادرة على مراجعة أسسها بصورة نقدية، وعلى تجديد خطاباتها. ومن هنا تنبع أهمية ما شهده العالم العربي في السنوات الأخيرة من نقاشات حول تجديد الخطابين الديني والقومي(١٤).

كما ينبغي لهذه الثقافة أن تكون قادرة على أن تتفاعل وتتعايش مع الثقافات الأخرى، وأن تقيم علاقة حوار معها. ونعني بالعلاقة الحوارية احترام الثقافات الأخرى، والتعرف إليها، ودراستها واستيعابها، والاستفادة من إنجازاتها، "فالحكمة ضالة المؤمن يأخذها حيث يجدها"(١٥). ومن المعروف أن القرآن الكريم قد أرسى هذا النوع من الحوار العابر للثقافات بقوله تعالى «يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير»(١٦). إننا لا نقول ذلك بهدف إرساء حوار الثقافات على أسس دينية، أو تحويله إلى مجرد حوار أديان، بل بغرض تجذيره تاريخياً وتراثياً. فمن المهم أن نعي أن التراث العربي الإسلامي يشجع على حوار الثقافات، ولو لم يكن الأمر كذلك لما تفاعل العرب المسلمون في الماضي مع ثقافات اليونان وفارس والهند، وهو تفاعل أغنى الحضارة العربية الإسلامية وكان له دور كبير في ازدهارها. إن العرب والمسلمين ليسوا مستجدّين في مضمار حوار الثقافات، بل لهم فيه تاريخ وتراث غنيين(١٧).

ـ ٦ ـ

إذا أرادت الثقافة العربية الإسلامية أن تقيم علاقاتها بالثقافات الأخرى على مبدأ الحوار فإن ذلك يعني أمرين:

١ ـ ألا تطمح هذه الثقافة إلى الهيمنة على غيرها من الثقافات، بل أن تنظر إلى نفسها بصفتها جزءاً من عالم متعدد الثقافات، أو من ثقافة عالمية ذات طابع أوركسترالي، على حد تعبير روجيه غارودي(١٨). ولئن كنّا في العالم العربي نرفض المركزية الأوروبية والغربية، فإن علينا أن ننأى بأنفسنا عن المركزية العربية والإسلامية(١٩). إن العلاقات بين الثقافات يجب أن تقوم على الندية، لا على المركزية والهيمنة.

٢ ـ ومن جهة أخرى لا يجوز للثقافة العربية الإسلامية أن تسمح للثقافات الأخرى بأن تهيمن عليها وتلحقها بها. إن هذا الخطر قائم منذ وقت طويل، وهو بعد مكمل من أبعاد السيطرة الاستعمارية على العالم العربي، الذي لم يكتفِ الاستعمار بأن يغزوه عسكرياً واقتصادياً، بل غزاه كذلك ثقافياً. وقد ازدادت مخاطر هذا الغزو في الأعوام الأخيرة، على خلفية تقدم العولمة من جهة، وعلى خلفية أحداث الحادي عشر من أيلول المشؤومة، التي استغلتها الإدارة الأمريكية وحلفاؤها الغربيون، لشنّ هجمة استعمارية جديدة شرسة على العالم العربي والإسلامي. لقد أعلن عالم الاجتماع الأمريكي صموئيل هنتينغتون الثقافة العربية الإسلامية ومنظومتها القيمية عدواً جديداً للغرب وثقافته وقيمه(٢٠)، مما زود تلك الهجمة الاستعمارية بأساس نظري، وسوغها بصورة مبكرة.

ـ ٧ ـ

انطلاقاً من فهمنا هذا للهوية الثقافية العربية ـ الإسلامية، فإن "الآخرين" هم أولئك الذين لا ينتمون إلى هذه الدائرة الثقافية العربية الإسلامية. إلا أن هناك درجاتٍ من "الآخرية"، فالأتراك والإيرانيون والباكستانيون والأندونيسيون والماليزيون لهم هوياتهم الثقافية الخاصة بهم، ومن ثم هم "آخرون"، ولكن يجمعنا بهم البعد الإسلامي، ولذا فهم أقرب "الآخرين" إلينا ثقافياً، مما يجعل

حوارنا الثقافي معهم أسهل، وفرص التفاهم والتعاون أكبر، وتلك حقيقة يعبر عنها وجود "منظمة المؤتمر الإسلامي" و"الإيسيسكو". أما الصينيون واليابانيون والهنود، وقسم كبير من الشعوب الإفريقية، والأوروبيون والأمريكيون، فهم أصحاب هويات ثقافية مختلفة جذرياً عن هويتنا، أي أنهم "آخرون" بكل معنى الكلمة، وهذا ما يترتب عليه أن نبذل جهداً أكبر، وأن نتغلب في حوارنا الثقافي معهم على حواجز ثقافية أكبر.

إلا أن درجة "الآخرية" لا تتحدد على ضوء درجة الاختلاف أو الغرابة الثقافية فحسب، بل تتحدد أيضاً على ضوء مضمونها الاجتماعي والمادي. فأوروبا، ذات المرجعية الثقافية المسيحية، أقرب إلى العالم العربي والإسلامي جغرافياً ولغوياً ودينياً وثقافياً من الصين أو اليابان على سبيل المثال، ولكن ذلك لم يمنع أوروبا من أن تجعل من العالم العربي الإسلامي هدفاً لأطماعها الاستعمارية، وأن تشن عليه الحروب، بينما تضامنت الصين، البعيدة عن العالم العربي الإسلامي جغرافياً، والغريبة عنه لغوياً وثقافياً، مع حركات التحرر الوطني العربية، ولاسيما حركة التحرر الوطني الفلسطينية، وساندتها بكل الوسائل الممكنة. فعندما نتحدث عن "الآخرية" لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا أن لها بعداً اجتماعياً ومادياً.

كما لا يجوز لنا أن ننظر إلى "الآخرية" بصفتها شأناً خارجياً فحسب، وأن "الآخر" هو الغريب والأجنبي. فهناك بالإضافة إلى الآخر الأجنبي أو الخارجي "آخر داخلي"، موجود داخل المجتمعات العربية الإسلامية نفسها، وهو آخر ديني أو قومي أو عرقي أو لغوي أو أيديولوجي أو سياسي أو جندري. و"الآخر الداخلي" لا يقلّ أهمية وخطورة عن "الآخر الخارجي" أو الأجنبي، وقد يتراسل هذان النوعان من "الآخرية" ويتبادلان التأثير. وقد يتصاعد التناقض بين الذات العربية الإسلامية وبين "الآخر الداخلي" ذي الامتدادات والأبعاد الخارجية، إلى درجة تهدد بتفجير كيانات وطنية، مثلما حدث في السودان والعراق والجزائر ومصر ولبنان، ما لم تتمكن الذات العربية الإسلامية من استيعاب الآخر الداخلي ودمجه، عبر مفهوم ديناميكي مرن للهوية العربية الإسلامية.

ـ ٨ ـ

إلا أن "الآخر" الذي شغلنا بشدة على امتداد القرنين الماضيين، ولم يزل يشغلنا إلى اليوم، هو "الآخر" الأوروبي والغربي أو "الغرب"، الذي نحسب عليه "إسرائيل" أيضاً، لأنها وليدة التاريخ الأوروبي، وقد أقيمت بمساعدة الغرب، ومارست ولم تزل تمارس سياستها العدوانية التوسعية بمساعدته(٢١).

إن علاقات العالم العربي وثقافته بالغرب متوترة جداً في هذه المرحلة التاريخية، وليس أدل على ذلك من هذا العدد الكبير من الإصدارات التي تدور حول تلك العلاقات(٢٢). ثمة في تلك المؤلفات ما يشبه الإجماع على أن الغرب "آخر" معاد للعرب والمسلمين، يمارس ازدواجية المعايير، ويسعى بالتحالف مع "إسرائيل" للسيطرة على العالم العربي والإسلامي ونهب ثرواته وتدمير ثقافته. وقد أظهرت أعمال الاحتجاج الشعبي التي جرت في العالم العربي والإسلامي على الرسوم الكاريكاتيرية الدانيماركية التي سخرت من النبي •(٢٣)، وعلى محاضرة بابا الفاتيكان بنديكت السادس عشر(٢٤)، مدى الاحتقان الذي يسود العلاقات العربية الإسلامية والغربية. هل يرجع ذلك إلى أن الغرب والعالم العربي والإسلامي يقومان على مجموعتين متعارضتين من القيم، مما يحتم نشوء صراع حضارات بينهما، مثلما ادّعى صموئيل هانتينغتون؟ وهل الصراع الدائر حالياً بين العالم العربي والإسلامي وبين الغرب، هو صراع قيم، مثلما زعم رئيس الوزراء الأسبق توني بلير، في سعيه لتبرير "الحرب على الإرهاب" واحتلال أفغانستان والعراق؟(٢٥) لو كان المر كذلك لما كان بوسعنا أن نفسر لماذا لم يحدث صدام كهذا بين الحضارة العربية والإسلامية وبين الحضارات الأخرى غير العربية الموجودة في هذا العالم(٢٦).

إن الصراع الدائر حالياً بين "الغرب" الذي تقوده الولايات المتحدة الأمريكية وبين العالم العربي والإسلامي، هو في حقيقة الأمر صراع من أجل مصالح، اقتصادية، واستراتيجية، وليس "صراع حضارات"، أو قيم. فالغرب الرأسمالي الذي خرج من "الحرب الباردة" منتصراً، يعمل على إحكام قبضته على العالم العربي والإسلامي،

حيث أكبر احتياطيّ نفط وغاز في العالم. إن قيام الولايات المتحدة الأمريكية باحتلال العراق، هو تعبير عن عودة "الغرب" إلى سياسته الاستعمارية، أي عن "استعمار جديد". أما الثقافة العربية الإسلامية فهي تقف حجرة عثرة أمام هذا التوجه الاستعماري، لأنها تحضّ على مقاومة الاحتلال والاستعمار، ويجب بالتالي غزوها وتغييرها بحيث تفقد قدرتها على إذكار روح المقاومة(٢٧). ولتحقيق تلك الغاية تبدو للغرب كل الوسائل مشروعة: تشويه صورة العرب والمسلمين في وسائل الإعلام والأدب والعلوم الإنسانية، والسخرية من النبي • عبر رسوم كاريكاتيرية، والإدعاء أن الإسلام يعادي العقل وقد انتشر بالسيف، وأنه يدعو إلى العنف(٢٨)، ووصلت الوقاحة ببعض الأوساط الغربية درجة إلصاق تهمة "الفاشية" بالإسلام والدعوة إلى تغيير القرآن الكريم(٢٩). وهكذا تمكنت تلك الأوساط من أن تربط دين الرحمة والسلام والتسامح، في أذهان الجماهير الغربية بالإرهاب والتعصب واضطهاد المرأة والاستبداد، وأن تشيع "رهاب الإسلام" أو "الإسلاموفوبيا" على نطاق واسع(٣٠)، وأن تستغل ذلك في تبرير حربها ضد أقطار عربية وإسلامية من جهة، وفي التضييق على الجاليات العربية والإسلامية في الدول الغربية من جهة أخرى(٣١). ولئن كان من الجائز الحديث عن "صراع حضارات" فإنه صراع يتمّ من جانب واحد، صراعٌ تشنه أوساط غربية ضد الثقافة العربية ــ الإسلامية، لا بهدف نشر قيم أساسية غربية، كالحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان والمساواة بين الأنواع الاجتماعية (الجندر) بل بهدف إحكام السيطرة على العالم العربي والإسلامي، ودمجه في نظام عالمي أو شرق ــ أوسطي جديد، يكرّس الهيمنة الغربية، ومعها الإسرائيلية، من جهة، والتخلف والتبعية العربيين من جهة أخرى. ومع أن الإدارة الأمريكية، ومعها آلتها الإعلامية الهائلة، تبذل كل ما في وسعها لتغطية أهدافها الحقيقية، فإن ممارسات الاحتلال الأمريكي في العراق وأفغانستان، وهي بامتياز جرائم حرب وجرائم ضد الإنسانية، قد بددت كل ما تنشره تلك الإدارة من ادعاءات وأوهام. واليوم يرى السواد الأعظم من الناس في العالم العربي والإسلامي في "الغرب" آخر معادياً، يزعم العمل على نشر قيم الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان ومساواة المرأة، ولكنه يسيء استخدام تلك القيم النبيلة، التي يصبوا إليها الناس في كل مكان، لأهدافه ومصالحه الاستعمارية. إنها قضية حق أريد بها باطل، ولم تكن تلك القيم السامية العظيمة في يوم من الأيام مشبوهة مثلما هي منذ الاحتلال الأمريكي للعراق وأفغانستان، حيث بات من يدعو إليها كمن يدعو الأمريكيين وحلفاءهم لاحتلال بلاده. إنّ الهوّة بين العالم العربي والإسلامي وبين "الآخر" الغربي قلّ أن كانت بمثل هذا العمق والاتساع.

ـ ٩ ـ

ما نوع العلاقة التي يمكن أن تقوم بين العالم العربي والإسلامي وبين هذا "الآخر" الغربي؟ هل هي بالضرورة علاقة صدام، أم يمكن أن تكون علاقة حوار؟ لا جدال في أن العلاقة بالمستعمر لا يجوز أن تكون غير علاقة مقاومة. وعلى ضوء ذلك فإنني أتفهم موقف أولئك الذين يرون أن "حوار الثقافات" مع الغرب لا يعود على العرب والمسلمين بأية فائدة، وهو ليس أكثر من محاولة غربية مشبوهة، الغرض منها استدراج العالم العربي واختراقه ثقافياً(٣٢). وهنا لا بدّ من التذكير بذلك العدد الكبير من الكتابات العربية التي تدور حول "الغزو الثقافي"(٣٣). وعلى الرغم من تفهّمنا لدعاة القطيعة مع الغرب والامتناع عن محاورته ثقافياً، فإن لنا بعضَ الملاحظات على هذا الموقف:

١ ــ إن السياسة الاستعمارية الجديدة التي تمارسها الإدارة الأمريكية وبعض الحكومات الغربية الأخرى لا تحظى بموافقة مواطني الدول الغربية كلهم، بل هناك أكثرية شعبية تعارض تلك السياسة. وخير دليل على ذلك نتائج استطلاعات الرأي العام، وتلك المظاهرات الجماهيرية التي شهدتها الأقطار الغربية ولم تزل تشهدها ضدّ الحرب الأمريكية على العراق. إنّ "الغرب" ليس كتلة واحدة متراصّة ومتجانسة، بل مجموعة من الدول والمجتمعات التي تنطوي على تعددية كبيرة وعلى طيف واسع من الاتجاهات والمواقف والمصالح المتعارضة فيما يتعلق باحتلال العراق والقضية الفلسطينية وغير ذلك من القضايا العربية

والإسلامية. تلك حقيقة أساسية يجدر بالعرب والمسلمين أن يعوها ويستفيدوا منها في مخاطبة الرأي العام الغربي لصالح قضاياهم، وهذا لا يمكن أن يتمّ إلا إذا أبقى العالم العربي والإسلامي قنوات الحوار مفتوحة مع "الآخر" الغربي.

٢ ــ ويحتاج العالم العربي إلى الحوار مع الغرب من أجل التوصّل إلى حلّ عادل للقضية الفلسطينية. فالغرب كان متورّطاً في هذه القضية منذ البداية، وبصورة منحازة "لإسرائيل". وبينما لا تبدي قطاعات واسعة من الرأي العام الغربي تفهماً لعدالة القضية الفلسطينية، فإنها تتعاطف مع "إسرائيل"، وترى فيها دولة الناجين من المحارق النازية. إن العالم العربي لا يستطيع أن يغيّر هذا الموقف المنحاز، إلا إذا عمق الحوار مع الغرب، ووضح الرأي العامّ الغربي أنّ الشعب الفلسطيني لا يجوز أن يحمّل تبعات الجرائم التي ارتكبتها النازية بحق يهود أوروبا. وضمن هذا الحوار يستطيع العرب أن يبيّنوا للرأي العام الغربي أنهم ليسوا "معادين للسامية"، وأنّ مشكلتهم ليست مع اليهود بل مع الصهاينة وكيانهم العنصري التوسعيّ(٣٤).

٣ ــ ويحتاج العالم العربي إلى الحوار مع "الغرب" بغية تصحيح تلك الصور النمطيّة المشوّهة عن العرب والإسلام والمسلمين. إنّ الناس في العالم العربي والإسلامي مستاؤون جدّاً من تلك الصور، ولكن تصحيحها لا يكون إلاّ بجعلها موضوعاً للحوار مع "الآخر" الغربي، حيث تتاح للجانب العربي والإسلامي فرصة تعريف الجانب الآخر بحقائق ثقافته ودينه وقضاياه(٣٥).

٤ ــ وحوار الثقافات يهيئ للعالم العربي فرصة التعرّف إلى ثقافة "الآخر" على نحو أفضل، وأن يأخذ منها كلّما هو صالح ومفيد، وهو كثير جدّاً، دون أن يجد في ذلك أيّ حرج. فالثقافات تتفاعل فيما بينها، ويثري بعضها بعضاً. وهكذا يتحوّل حوار الثقافات إلى وسيلة لتجديد الثقافة العربية وتحديثها. وعلى الرغم من مشكلات التحديث وانتكاساته المعاصرة، فإننا نرى أن الانعزال عن الثقافة الغربية، ورفضها بقضّها وقضيضها، لا يخدم الثقافة العربية المعاصرة، بل يحمل في طياته خطر نسف كلّ ما أنجزته الحداثة العربية طوال القرنين الماضيين، مما يلحق ضرراً كبيراً بالثقافة العربية المعاصرة ويضعفها. إن حوار الثقافات، والاستقبال الواعي الانتقادي للثقافة الغربية أمر ضروري جداً لتحديث الثقافة العربية.

ـ ١٠ ـ

إنّ للعالم العربي مصلحة جوهرية في حوار الثقافات، وفي الحوار مع "الآخر الغربي" بشكل خاصّ. ولكن يحقّ لنا أن نتساءل: هل العالم العربي مؤهل لذلك الحوار؟ وهل يقبل به ممثلو الثقافات الأخرى محاوراً؟ ثمّة شكّ مشروع ومسوّغ في ذلك، إذا ما أخذنا في الاعتبار حقيقة أن ثقافة الحوار غير منتشرة داخل المجتمعات العربية. إنّ ثقافة الحوار غائبة عن علاقة الحكام بالمحكومين، وعن علاقة الأغلبية القومية بالأقليات القومية، وعن علاقة الأغلبية الدينية بالأقليات الدينية، وعن علاقة المتديّنين بالعلمانيين وغير المتدينين، وعن علاقات الجندر، وعلاقات أرباب العمل بالعمال. إنّ المجتمعات العربية المعاصرة تفتقر إلى ثقافة الحوار في كلّ هذه المجالات. ومن البدهيّ أن مجتمعاً لا يتوافر لديه الحدّ الأدنى من ثقافة الحوار مع "الآخر الداخليّ"، لا يمكن أن يكون شريكاً حقيقياً في حوار مع "الآخر الخارجي". لذا فإنّ إشاعة ثقافة الحوار داخل المجتمعات العربية، أي الحوار مع الذات ومع "الآخر الداخلي"، هي مفتاح الحوار مع "الآخر الخارجي": «ولا يغيّر الله ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم».

ولكي يصبح العرب شركاء حقيقيين في حوار الثقافات، لا بدّ لهم من إدخال تغييرات جذرية على أوضاعهم السياسية والاجتماعية والتربوية والتعليمية والإعلامية والدينية، بحيث تشيع ثقافة الحوار مع "الآخر"، داخلياً كان أم خارجياً. ولكي لا يساء فهمي، أودّ أن أؤكد أن التغييرات التي يتطلبها تأهيل العرب لحوار الثقافات ليست تلك التي تطالب بها الدوائر الاستعمارية الغربية والصهيونية، بهدف جعل العالم العربي لقمة سائغة لمخططاتها، بل هي إصلاحات تهدف إلى تقوية العالم العربي، وتحويله إلى شريك حقيقي في حوار الثقافات.

هكذا أفهم الهوية الثقافية للعالم العربي، وأفهم علاقته بالآخر، وهذا الفهم صواب يحتمل أن يكون

خطأ أو خطأ يتحمل أن يكون صواباً، وهو مطروح للحوار في كلّ الأحوال.

هوامش وإحالات مرجعية

(١) نحيل القارئ الكريم على سبيل المثال لا الحصر إلى رسالة الماجستير التي وضعتها وجدان محمداه بعنوان: صورة الآخر في روايات حنا مينه، جامعة البعث، حمص، ٢٠٠٣ ــ ٢٠٠٤؛ وإلى رسالة سمر قطيش: صورة الأجنبي في الرواية السورية ١٩٧٣ ــ ٢٠٠٠، جامعة دمشق، ٢٠٠٤ ـ ٢٠٠٥

وقد أقامت جمعية القصة في اتحاد الكتاب العرب سنة ٢٠٠٥ مهرجاناً بعنوان "صورة الآخر في القصة القصيرة"، وأقام قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق سنة ٢٠٠٦ مؤتمراً بعنوان "الأدب العربي والآخر". أما الكتب التي تتناول علاقة العرب بالآخر فهي كثيرة.

(٢) يتمّ ذلك تحت شعارات من مثل "الأردن أولاً" أو "لبنان أوّلاً"، ومن خلال الأغاني التي تمجد الانتماء القطري، من مثل: "سوريا يا حبيبتي"، أو "أنا سورية ويا نيالي"، أو "يا حبيبتي يا مصر"، ويتم إذكاء روح الانتماء القطري في المباريات الرياضية ولا سيما كرة القدم، وهي لعبة ذات جماهيرية كبيرة، عالمياً وعربياً.

(٣) يثور في مصر من حين لآخر جدل حول الهوية المصرية، وكان أحدث حلقاته ما أثارته تصريحات الكاتب أسامة أنور عكاشة حول القومية العربية من ردّات فعل. فقد هاجم عكاشة القومية العربية وأرجعها إلى اثنين من الجواسيس الإنكليز، وتساءل: "ألا يكفي أن نكون مصريين فقط دون أن نضيف إلى مصريتنا صفة مشتقة من هويّة مستعارة؟" ودعا عكاشة لأن "تصبح الهوية المصرية واقعاً محسوماً لا يداخله شكٌّ أو جدال". راجع مقالته: الهوية.. ثقافة أم عرق؟ جريدة (الأهرام)، ١٢/إبريل/٢٠٠٧ العدد ٤٣٩٦٥. وقد فصّل عكاشة موقفه في مقابلة مع (الأهرام العربي) بعنوان: "نحن عرب بالثقافة فقط" (٢٠٠٧/٦/١٦). وقد تصدى عدد كبير من الكتاب المصريين لمقولات عكاشة وفي ردّ على عكاشة رأي الكاتب السورية المعروف حسن م. يوسف أنه "حتى لو لم تكن القومية العربية موجودة فإن من واجب المتكلمين بالعربية أن يخترعوها" (جريدة "تشرين"، ٨/تشرين الثاني/٢٠٠٧).

(٤) حول موقف القومية العربية من الأقليات القومية والدينية راجع مقالة الأستاذ معن بشّور: لا أقليات في العروبة ولا ذمّية مع المواطنة (جريدة "النهار"، ٨/آب/٢٠٠٧).

راجع أيضاً كتاب الدكتور سعد الدين إبراهيم: الملل والنحل والأعراق: هموم الأقليات في الوطن العربي. القاهرة، مركز ابن خلدون، ط٢، ١٩٩٤.

(٥) كان من أشدّ فصول ذلك الصراع إيلاماً للجماهير العربية تدهور العلاقات بين قطرين عربيّين متجاورين يحكمهما حزب قومي عربي واحد هما سورية والعراق. فقد أدى ذلك الصراع إلى قطيعة شاملة بين هذين القطرين في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، وصلت إلى درجة توقف البريد وخدمات الهاتف. ومن الظواهر التي أصابت الجماهير العربية بالإحباط تلك الحملات الإعلامية المقيتة التي يشنها بعض الحكومات العربية على البعض الآخر.

(٦) كان من الممكن أن يؤدي وجود قطر عربي كبير مزدهر اقتصادياً ويسوده نظام حكم ديمقراطي وقومي، يسعى إلى توحيد الأمة العربية بوسائل ديمقراطية، إلى جعل الجماهير العربية تضغط على حكوماتها بهدف إقامة وحدة عربية، وذلك على نمط إعادة توحيد ألمانيا سنة ١٩٩٠.

(٧) قام فصيل أساسي في الحركة الوطنية الفلسطينية المعاصرة بتحويل القضية الفلسطينية من قضية قومية عربية بامتياز إلى شان قطري فلسطيني بالدرجة الأولى، وكانت اتفاقية "أوسلو"، التي وقعتها قيادة منظمة التحرير الفلسطينية مع الحكومة الإسرائيلية ضربة قاسية وُجهت إلى النضال القومي العربي، وهذا

ما عبّر عنه الشاعر الكبير نزار قباني في قصيدته الشهيرة "المهرولون".

(٨) راجع: حسين العودات: العرب النصارى ــ عرض تاريخي. دمشق: دار الأهالي، ١٩٩٢؛ نقولا زيادة: المسيحية والعرب. دمشق: دار قدمس، ٢٠٠٠؛ إلياس خوري (تحرير): المسيحيون العرب ــ دراسات ومناقشات، ط٢، بيروت: مؤسسة الأبحاث، ١٩٨٦.

(٩) تشغل مسألة الحوار بين المذاهب الإسلامية الرأي العام العربي والإسلامي بشدّة، وقد أنشئ في العاصمة القطرية (الدوحة) مؤتمر يعنى بهذه القضية التي ازدادت حدّة بعد الاحتلال الأمريكي للعراق وتنامي دور إيران الإقليمي وبروز (حزب الله) اللبناني كحركة مقاومة. الأدبيات حول هذه المسألة كثيرة اخترنا منها: يوسف القرضاوي: مبادئ في الحوار والتقريب بين المذاهب الإسلامية. القاهرة (مكتبة وهبة)، ٢٠٠٦؛ د. محمد عماره: فتنة التكفير بين الشيعة والوهابية والصوفية. القاهرة (المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية) ٢٠٠٦؛ د. محمد سليم العوا: العلاقة بين السنة والشيعة. الرباط (دار الزمن) ٢٠٠٧؛ عمر مسقاوي: التراث والحوار بين المذاهب الإسلامية. طرابلس (دار الإيمان)، ٢٠٠٧.

(١٠) راجع بهذا الخصوص: عزمي بشارة: في المسألة العربية ــ مقدمة لبيان ديمقراطي عربي. بيروت (مركز دراسات الوحدة العربية)، ٢٠٠٧.

(١١) سورة (البقرة): ٢٥٦. راجع أيضاً: طه جابر العلواني: لا إكراه في الدين. القاهرة مكتبة الشرق الدولية، ٢٠٠٦.

(١٢) سورة (الكهف): ٢٩. راجع كذلك: د. بسام داود عجك: مبادئ الحوار الإسلامي مع غير المسلمين في ضوء الكتاب والسنة. مجلة (نهج الإسلام)، العدد ١٠٥، كانون الثاني ٢٠٠٦.

(١٣) من المبادرات الجريئة على صعيد الحوار بين المتديّنين والعلمانيين الكلمة التي ألقاها الدكتور محمد حبش، مدير مركز الدراسات الإسلامية بدمشق، في حفل أقامه الحزب الشيوعي السوري، حيث تحدّث عن المشترك بين الإسلام والشيوعية. راجع جريدة (الثورة)، ٢٣/تشرين الثاني/٢٠٠٧، وكانت الكلمة بعنوان: في سبيل الله والمستضعفين في الأرض. والدكتور محمد حبش عضو مجلس الشعب السوري وأحد ممثلي تيار "الإسلام المستنير" في الوطن العربي، وهو تيار ينادي بالتجديد والحوار.

(١٤) حول تجدي الخطاب القومي العربي راجع عزمي بشارة: في المسألة العربية. وفيما يتعلق بتجديد الخطاب الديني ثمة أدبيات كثيرة نكتفي بالإشارة إلى بعضها: عدد من المؤلفين، مستقبل الإسلام، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٤؛ لجنة البحوث في مركز الدراسات الإسلامية: تجديد الخطاب الديني. دمشق: دار التجديد، ٢٠٠٥؛ د. محمد حبش: منهج التجديد والإصلاح. دمشق (دار العصماء) ٢٠٠٧.

(١٥) لمزيد من المعلومات راجع: حسن إبراهيم أحمد: صدام المصالح وحوار الحضارات، دمشق (مؤسسة علاء الدين للطباعة والنشر) ٢٠٠٤؛ حسن الباش: منهج التعارف الإنساني في الإسلام. طرابلس (منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية) ٢٠٠٥؛ زكي الميلاد: تعارف الحضارات، دمشق (دار الفكر) ٢٠٠٦.

(١٦) سورة (الحجرات): ١٣.

(١٧) راجع بهذا الخصوص: أمين إسبر: الحوار والحضارة العربية الإسلامية. دمشق (دار الأهالي) ٢٠٠٢. ويعدّ هذا الكتاب منجماً غنياً بالمعلومات المتعلقة بموقف الحضارة العربية الإسلامية من حوار الحضارات.

(١٨) ــ راجع: روجيه غارودي: في سبيل حوار الحضارات. تر. عادل العوا، بيروت (منشورات عويدات).

(١٩) ــ راجع بهذا الخصوص: عبد الله إبراهيم: المركزية الإسلامية ــ صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى. الدار البيضاء (المركز الثقافي العربي)، ٢٠٠١؛ نادر كاظم: تمثيلات الآخر ـ صورة السود في المتخيل العربي الوسيط. بيروت (المؤسسة العربية للدراسات) والبحرين (وزارة الإعلام) ٢٠٠٤.

(٢٠) راجع: صموئيل هنتينغتون: صدام الحضارات ــ إعادة بناء النظام العالمي. تر. طلعت الشايب، ط٢، القاهرة (كتاب سطور) ١٩٩٩.

(٢١) من المهمّ جداً أن توضع "إسرائيل" في سياقها التاريخي الصحيح، أي الاستعمار وما بعد الاستعمار، فإسرائيل واقع استعماري، بشهادة المستشرق الفرنسي الكبير مكسيم رودنسون، ولكي لا يقع المرء في خطأ وضعها في سياق غير سليم، كسياق التاريخ الديني، الذي يترتب عليه تحويل النضال الوطني العربي الفلسطيني من نضال ضدّ الصهيونية إلى صراع بين الديانتين اليهودية والإسلامية.

(٢٢) الإصدارات المتعلقة بهذا الموضوع كثيرة جداً وأكتفي هنا بالإشارة إلى بعضها: زكي ميلاد وتركي علي الربيعو: الإسلام والغرب ــ الحاضر والمستقبل. دمشق (دار الفكر)، ط٢، ١٩٩٨؛ رسول محمد رسول: الغرب والإسلام ــ قراءات في رؤى ما بعد الاستشراق. بيروت (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ٢٠٠١؛ د. محمد سعيد رمضان البوطي: الإسلام والغرب. دمشق (دار الفكر)، ٢٠٠٧.

(٢٣) حول تلك المسألة راع: نبيل الفولي، الرسوم المسيئة وصراع القانون والمقدس. الجزيرة ــ نت، ٢٠٠٦/٣/٢٠.

(٢٤) ردود الفعل على تلك المحاضرة في العالم العربي الإسلامي كثيرة جداً، ونكتفي بالإشارة إلى بعضها: د. رضوان السيد: تأملات في تصريحات البابا، جريدة (الشرق الأوسط) ٢١/سبتمبر/ ٢٠٠٦؛ د. محمد عابد الجابري: ما تجاهله الحبر الأعظم. في (وجهات نظر)، العدد ٢٥٢٣٤، ٢٠٠٧/١/١٦؛ د. عزمي بشارة: المقدس وغير المقدس في محاضرة قداسة البابا. جريدة (النهار) ٢٧/تشرين الثاني/٢٠٠٦؛ تامر مير مصطفى: ليت البابا يقرأ؛ دمشق: دار الأوائل، ٢٠٠٧.

(٢٥) جاء ذلك في مقابلة طويلة أجرتها صحيفة (زود دويتشه تسايتونغ) مع توني بلير بمناسبة تخليه عن منصب رئيس الوزراء؛ وقد عنونت الجريدة تلك المقابلة بقول بلير: "يجب على الغرب أن يعتقد بقيمه". راجع: ueddeutsche Zeitung, 4. Mai 2007).

(٢٦) بخصوص الدوائر الحضارية المختلفة راجع: رولان بريتون: جغرافيا الحضارات. ترجمة د. خليل أحمد خليل. بيروت (منشورات عويدات) ١٩٩٣.

(٢٧) شكلت الثقافة العربية الإسلامية، بمكوناتها الدينية والأدبية والفنية والتراثية مصدراً أساسياً للوعي المقاوم للاستعمار والاحتلال والهيمنة الأجنبية. راجع بهذا الخصوص: د. حسين جمعة: المقاومة ــ قراءة في التاريخ والواقع والآفاق. دمشق (منشورات اتحاد الكتاب العرب) ٢٠٠٧؛ مجموعة باحثين: ثقافة المقاومة. عمّان (جامعة فيلادلفيا)، ٢٠٠٥.

(٢٨) شكلت هذه المقولة محور المحاضرة الشهيرة التي ألقاها البابا بنديكت السادس عشر في جامعة (ريغنسبورغ) في ١٢/سبتمبر/أيلول/ ٢٠٠٦؛ وهي الحضارة التي أثارت في العالم العربي والإسلامي استجابات كثيرة ومتنوعة (راجع الهامش: ٢٩): ارجع إلى النص المعتمد لهذه المحاضرة:

Glaube, Vernunft und Universitat. Von Papst Benedict XVI. FAZ. NET. 12. September 2006.

(٢٩) بلغت الصفاقة ببعض الأوساط الغربية درجة نشر طبعة "معدّلة" من القرآن الكريم، كما مارست ضغوطاً قوية على الحكومات العربية بغية تغيير المناهج التعليمية، ولا سيما مناهج التربية الدينية. بالإضافة إلى ذلك استخدم الرئيس الأمريكي جورج بوش تعبير "الفاشية الإسلامية"، ووصف أحد المؤلفين الغربيين القرآن بالكتاب "الفاشي".

(٣٠) راجع: منصف المرزوقي: الإسلاموفوبيا مفهوم للمراجعة والإلغاء. في: الجزيرة ــ نت، ٢٠٠٧/١٢/٨.

(٣١) راجع على سبيل المثال لا الحصر نتائج الاستطلاع الذي أجراه معهد (النسباخ) حول صورة الإسلام والمسلمين في أذهان الألمان "عالم غريب وخطير":

Eine fremde bedrohliche Welt. Von prof. Dr. Elisabeth Boelle und Dr. Thomas Petesen. In: FAZ. Net, 17. Mai 2006.

راجع أيضاً ملخص مضمون الدراسة التي أعدتها وزارة الداخلية الألمانية حول مسلمي ألمانيا: "٥٠٠ صفحة من المتفجرات السياسية".

Sprengstoff. Von 500 Seiten politischer Anna Reimann. In: Spiegel Online, 20. Dez. 2007.

وراجع كذلك مقالة المستشرق الألماني ميشائيل لودرز بعنوان "لا سبب للخوف":

Michael Lueders: Es gibt keinen Grund zur Furcht. In. Fr – Online 3.12.2007.

(٣٢) لمزيد من المعلومات راجع بحثنا: مستقبل حوار الحضارات في الوطن العربي. مجلة (المعرفة)، العدد ٤٨٩، حزيران ٢٠٠٤.

(٣٣) الأدبيات العربية حول "الغزو الثقافي" أو "الغزو الفكري" كثيرة جداً، ونكتفي بالإحالة إلى بعضها: عزيز الحاج: الغزو الثقافي ومقاومته. بيروت (المؤسسة العربية للدراسات)، ١٩٨٣؛ أديب حسن كلزي: الغزو الثقافي ومخاطره على الأمن القومي والعربي. دمشق (الأكاديمية العسكرية العليا)، ٢٠٠٥؛ عبد الصبور مرزوق: الغزو الفكري أهدافه ووسائله، ط٣، مكة المكرمة (رابطة العالم الإسلامي) ١٩٨٧؛ محمد عمارة: الغزو الفكري وهم أم حقيقة؟ القاهرة/بيروت (دار الشروق) ١٩٨٩: عبد الرحمن حسن حبنكة: غزو في الصميم. ط٣، دمشق (دار القلم) ١٩٩٠.

(٣٤) تعمل الأوساط الإعلامية والثقافية الموالية للصهيونية على ترسيخ فكرة مفادها أن العرب معادون لليهود واليهودية، أي أنهم "معادون للساميّة"، وللبرهنة على ذلك يستشهدون بالتعاون الذي نشأ إبان الحرب العالمية الثانية بين ألمانيا الهتلرية وبين مفتي فلسطين الحاج أمين الحسيني، ولكن تلك الأوساط تتعامى عن الموقف العنصري للنازية من العرب بصفتهم ساميين، وتمارس التعتيم على التضحيات التي قدّمها العرب والمسلمون في النضال ضدّ الفاشية. راجع بهذا الخصوص:

Klaus M. Mallmann und Martin Cueperrs: Halbmond und Hakenkreuz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

(الهلال والصليب المعقوف). ويتضح من العنوان أن المؤلفين يسعيان إلى ربط الإسلام بالنازية. راجع كذلك دراسة الباحث الألماني جيرهارد هوبّ، الذي درس لقاءات بعض القادة العرب بالنازية من منظور "العمى التاريخيّ":

Hoepp. Gerhard

Muslime in der Mark und Internierte in Wuensdorf und Zossen. Berlin (Das arabische Buch) 1997.

وقد بيّن (هوبّ) في كتابه هذا وفي كتب أخرى لم تترجم إلى العربية أن العرب والمسلمين كانوا مستهدفين من العنصرية الفاشيّة. راجع في السياق نفسه:

Gerhard Hoepp, Peter Wien und Rene Wildangel (Hrsg): Blind fuer die Geschichte! Arabische Begegnungen mit dem Bationalsozialismus. Berlin (Verlag Hans Schiler) 2004.

(٣٥) أما المؤلفات التي تدور حول صورة العرب والمسلمين في "الغرب" فهي كثيرة، ونكتفي بالإشارة إلى د. عزة عزّت: صورة العرب والمسلمين في العالم، ط٢، القاهرة (مركز الحضارة)، ٢٠٠٢؛ حسين العوادات: صورة الآخر النمطية أوروبيّاً وعربياً دمشق، المركز العربي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠٠٣؛ إدوارد سعيد: تغطية الإسلام. ترجمة محمد عناني، القاهرة (دار رؤية) ٢٠٠٥.

معين بسيسو
(١٩٣٠ ـ ١٩٨٤)
ست وعشرون عاماً على الرحيل

أوس داوود يعقوب*

"الصمت موت
أنت إن نطقت مت
وأنت إن سكت مت
فقلها ومت".
معين بسيسو

قبل ست وعشرون عاماً ترجل المناضل اليساري والشاعر الفلسطيني الكبير معين بسيسو، الأمين العام الأول للحزب الشيوعي الفلسطيني في قطاع غزة، وهو يعد من الوجوه الأدبية والثقافية الفلسطينية البارزة واللامعة التي ساهمت في النهضة الثقافية في فلسطين. وهو ــ كما تذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي ــ "واحد من الشعراء وكتّاب المقالة الفاعلين في الحركة الوطنية الفلسطينية، وأن شعره ونثره قادرين دائماً على تحريك مشاعر معاصريه".

وبمناسبة مرور ست وعشرون عاماً على رحيله تفرد (الموقف الأدبي) هذه الصفحات تخليداً لذكراه.

(هيئة التحرير)

ولد **معين توفيق بسيسو** عام ١٩٣٠م(١)، في حي الشجاعية، وهو ينتمي إلى عائلة غزيّة عريقة مارست العمل الثوري منذ بدايات القرن العشرين، تلقى علومه الابتدائية في مدرسة الإمام الشافعي بغزة، وعلومه الثانوية في كلية غزة التي أنشأها الأستاذان **شفيق ووديع ترزي**. ومنذ نعومة أظفاره اتخذ من شعره سلاحاً ضد الاحتلال ومصباحاً يضيء للمناضل العربي درب الكفاح المسلح.

وكانت باكورة أشعاره قصيدة "الفلاح الفلسطيني" التي نشرتها مجلة الحرية اليافاوية سنة ١٩٤٦م، أي منذ انضمامه لعصبة التحرر الوطني(٢) فانخرط في نشاطاتها السياسية، وقد بدأ في هذه المرحلة كشاعر ناشئ من شعراء العصبة وبدأت تظهر قصائده الأولى في الصحف والمؤتمرات.

* كاتب وباحث فلسطيني مقيم في دمشق.

و(**معين**) من العلامات المضيئة في حركة الشعر الفلسطيني المقاوم، وهو مناضل من طراز نادر فقد كان السفر بين المنافي والسجون، سمة صبغت حياته على امتداد ستة وثلاثين عاماً، من غزة إلى القاهرة وبغداد وموسكو وغيرها من مدن العالم، واستقراره في بيروت عام ١٩٧٠م، وتركه إياها مرغماً في ١٩٨٢م، ليعيش بقية حياته في تونس، ويتوفى في العاصمة البريطانية لندن، وهو القائل في رائعته "الضمير":

سَفَرٌ سَفَرْ

موجٌ يُتَرْجِمُني إلى كلِّ اللّغاتِ ويَنكسِر

موجاً على كلِّ اللّغاتِ وانكسِر

وَتَراً وَتَرْ

سَفَرٌ سَفَر

سُفُنٌ كلابُ البحر أشرعة السُّفُن

وطنٌ يُفَتِّشُ عَنْ وطنْ

زَمَنٌ زَمَنْ؟

الهُدْهُدُ المَخصيُّ كاتِبُهُ وحاجِبُهُ ذُبابهْ

زمنٌ تكون به وحيداً كالفراشة في سحابة

يَا من يعلّمني القراءة والكتابةْ

يَا مَن يُسمِّلُني بأشرعتي وأجنحتي لسكين الرّقابة

تحيا الكتابةُ تحيا الرّقابةْ

يحيا على فمي الحجرْ

يقول الشاعر الكبير الراحل **محمود درويش** في رثاء رفيق الكلمة المقاتلة ودرب النضال والتحرير في مقال له في رثاء **معين بسيسو**، بعنوان (الشّارع في الشّاعر):

"الشاعر في الشارع، والشارع في الشاعر.

ذلك هو فضاء معين الشعري. انخراط في تفاصيل مكوّنات العاصفة. وإذا كان الحجر هو القلم الذي نكتب به الآن الحرية، وهو القمر الطالع من ليل يرحل، فإن قصيدة **معين بسيسو** كانت الحجر الذي لم يتوقف عن رجم زمن الاحتلال والقهر من ناحية، ورجم اللغة السائدة من ناحية أخرى. ولذلك فإننا لا نفتقده في هذه اللحظة بقدر ما نستعيده، وهو ينادينا إلى هذا اليوم الذي حشد له كامل أيامه. كأن قصيدته تحمل الشارع الآن على هتافها، في عودة البداية إلى بدايتها.

... ولا يحتاج شاعر إلى أكثر من هذا النصر: أن تتطابق الخطوة مع الطريق، وأن يتطابق الطريق مع الهدف".

* رحلة المعتقلات والمنافي..

يعد (**معين**) أحد أركان شعر النكبة. وفي دفاتره(٣) التي كان يبعث بها كرسائل من سجنه يعود إلى الطفولة، إلى البحر حيث يغرق من ذكرياته وهناك يتذكر ((الطفل الذي كنته ذات يوم يجمع ألسنة البحر من فوق رمال الشاطئ)).

التحق عام ١٩٤٨م بالجامعة الأمريكية في القاهرة ودرس الصحافة والأدب وتخرج في قسم الصحافة عام ١٩٥٢م، وكان موضوع رسالته "الكلمة المنطوقة والمسموعة في برامج إذاعة الشرق الأدنى"، وتدور حول الحدود الفاصلة بين المذياع والتلفزيون من جهة والكلمة المطبوعة في الصحيفة من جهة أخرى.

وكان أن نشر ديوانه الأول (المعركة) في ٢٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٥٢م.

بدأ حياته العملية مدرساً في العراق ورحل منه سنة ١٩٥٣م في عهد **نوري السعيد**.

وقد اكتسب (**معين**) الخبرة الثورية والتجربة النضالية والتنظيمية والسياسية من علاقاته وارتباطاته بالشيوعيين المصريين والعراقيين، ولم يفصل بين عملية التحرر القومي والطبقي وذلك لإيمانه بالجماهير الشعبية العريضة التي تعتبر القاعدة وصانعة التاريخ والمستقبل وصاحبة الفكر المحرك، التي تجني ثمار عملية التحول والتغيير الثوري.

عمل في غزة مدرساً ما بين عامي (١٩٥٣م و١٩٥٥م)، وأسهم في تأسيس الحزب الشيوعي في قطاع غزة، وأدى دوراً بارزاً في المجالات الأدبية والثقافية والسياسية فيها، وقاد مظاهرات غزة ضد مشاريع التوطين في سيناء.

قاد الجماهير الوطنية بمختلف انتماءاتها وعقائدها السياسية في هبة آذار (مارس) عام ١٩٥٤م ضد مشاريع توطين وإسكان أهلنا المهجرين من أراضيهم المحتلة عام الـ ٤٨ في صحراء سيناء(٤).. تقول زوجته المناضلة الفلسطينية السيدة **صهباء البربري**: "من كان يجرؤ في ذلك الزمن أن يرفع شعاراً للمظاهرات الغاضبة والحاشدة من جباليا حتى رفح... (لا توطين ولا إسكان يا عملاء الأمريكان) وذلك في وقت كان الزعيم الوطني الخالد **جمال عبد الناصر** رئيساً لجمهورية مصر العربية... من كان يجرؤ أن يردد أمام كل المرتدين عن عقيدته من الشيوعيين في عام ١٩٥٩م حينما تكالبت العسكرتارية ضد كل المناضلين الشرفاء للتبرؤ من معتقداته السياسية فكان يردد: عاش الشعب الفلسطيني وعاش الحزب؟ لقد دفع معين ثمن دفاعه المجيد هذا تسع سنوات من عمره في أسوأ السجون المصرية سجن مصر.. سجن القناطر.. السجن الحزبي ثم سجن الواحات".

سجن (**معين**) في المعتقلات المصرية بين فترتين الأولى (من ١٩٥٥م إلى ١٩٥٧م)(٥) والثانية (من ١٩٥٩م إلى ١٩٦٣م). كما سجنت معه في الفترة الثانية لمدة من الزمن خطيبته المناضلة اليسارية صهبا البربري، التي ستصبح فيما بعد زوجه، وأم أطفاله (توفيق ودالية ومليكة).

ويروي (معين) حادثة انتفاضة غزة عام ١٩٥٥م ويصف أول شهيد ضد مشروع توطين الفلسطينيين في صحراء سيناء "إن سفينة فلسطينية جديدة تنزل إلى التراب، وهكذا نزل **حسني بلال**، نزلت شجرة التوت المثقلة بفاكهة الحرير".

وفي سجنه يتذكر صور النضال في غزة بعد عام النكبة ١٩٤٨م فيقول:

((الآن الصيادون في جباليا وغزة وخان يونس يذهبون وراء الأمواج، ويصطادون كلاب البحر. في سنة ١٩٤٥م ذهب الصيادون بعيداً في بحرهم، تجاوزوا الكيلومترات الأربع التي حددوها لهم، لقد نقلوا الأسلاك الشائكة إلى البحر)).

وما بين فترتي السجن عاش (**معين**) في مصر، واتصل بالحركة الثقافية اليسارية المصرية، وفي القاهرة تولى الإشراف على تحرير صفحة فكر وفن بجريدة الأهرام، ثم تخلى عن كل ما حققه على الساحة الثقافية المصرية،وانتقل إلى موسكو ثم إلى دمشق عام ١٩٦٧م، وعمل في جريدة الثورة (١٩٦٧م ــ ١٩٦٩م). وقد أضفت معاناته في السجن طابعاً خاصاً على شخصيته وأدبه وأشعاره الثورية التي شكلت معيناً وسلاحاً وزاداً للمقاتلين والمناضلين الفلسطينيين من أجل الحرية والاستقلال الوطني التحرري.

وعن (**معين**) الشاعر والكاتب المسرحي يقول الأديب والمؤرخ الفلسطيني الأستاذ **عبد القادر ياسين**: "ارتقى شعر معين فنياً، مما خصب الأرض لمرحلة ثالثة في شعر **معين**، تجلت في مسرحه الشعري اللاحق.

لقد وصل **معين** إلى مصر، في ذروة نهوض المسرح المصري، مما أغراه بالكتابة لهذا المسرح، بينما قطاع غزة خال من أي مسرح، أما في سوريا ولبنان فالحياة المسرحية فيهما متواضعة.

إلى ذلك قد يكون تصور بأن نهوض العمل الفدائي الفلسطيني (١٩٦٨م ــ ١٩٧١م) يتطلب شكلاً جديداً من الإبداع، يتخطى القصيدة. وربما رأى **معين** في المسرح الشعري فضاءً رحباً، يستطيع أن يتميز به عمن عداه من شعراء فلسطين، بعد أن غطى "شعراء المقاومة" المرحلة بقاماتهم".

في عام ١٩٧١م توجه إلى بيروت ليلتحق بالمقاومة الفلسطينية، حيث عمل في إعلام منظمة التحرير الفلسطيني. كما عمل في مجلة "الأسبوع العربي" البيروتية/ القسم الثقافي بين عامي (١٩٧١م ــ ١٩٧٤م). وتولى رئاسة تحرير مجلة "اللوتس"، التي يصدرها اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا، ونال جائزة "اللوتس"، عام ١٩٨٠م.

كتب في العديد من الصحف العربية، منها "الميدان" الليبية و"بيروت المساء" اللبنانية و"الثورة" السورية و"الأهرام" القاهرية.

في بداية الثمانينيات ساهم بتأسيس حزب الشعب الفلسطيني الذي يعد امتداداً للحزب الشيوعي الفلسطيني وتولى موقعاً قيادياً فيه.

شارك (**معين**) بقلمه في مواجهة الحصار الصهيوني لمدينة بيروت عام ١٩٨٢م، مع كتيبة من المثقفين والمبدعين العرب. وهو حائز على أعلى وسام فلسطيني (درع الثورة).

انتخب **معين**، في ثلاث دورات متتالية، عضواً في الأمانة العامة للاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين (١٩٧٢م/ ١٩٧٧م/ ١٩٨٠م).

وكان مسؤولاً للشؤون الثقافية في الأمانة العامة للاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين.

عام ١٩٨٤م، وتحديداً في ٢٤ كانون الأول (يناير)، ترجل شاعر الثورة الفلسطينية معين بسيسو في العاصمة البريطانية (لندن)، ولم تكتشف وفاته إلا بعد ١٤ ساعة لأنه كان يعلق على باب غرفته بالفندق الذي نزل فيه عبارة: الرجاء عدم الإزعاج.

وعندما فتح باب الغرفة، وجد الشاعر نائماً، ويده ممدودة إلى الهاتف في مشهد جامد.

يقول **داوود يعقوب**: "غريباً رحل **معين** كما عاش، ويوم حمل جثمانه من لندن إلى القاهرة لعله يدفن فيها، لم تسمح سلطات الاحتلال الصهيوني بدفن جثمان الراحل في مسقط رأسه فحمل إلى مثواه الأخير في القاهرة".

ويضيف الروائي الفلسطيني الأستاذ **رشاد أبو شاور**: "مفارقة هذه، أن يموت شاعر فلسطيني في (لندن) عاصمة السياسة التي كانت أس المصائب، وأصل النكبة والخراب في فلسطين، وأن لا يحظى بالراحة، ولا يصل نداء استغاثته بطلب العون، ثم ينقل جثمانه ليدفن في القاهرة، محروماً من دخول غزة، حتى بعد أن مات، وهذا ما يدل على مدى حقد عدونا على الشعر والشعراء.»

منح اسم (**معين**) وسام القدس للثقافة والفنون، من منظمة التحرير الفلسطينية، سنة ١٩٩٠م.

* مؤلفاته الشعرية والمسرحية والنثرية:

الأعمال الشعرية:

١ ــ المسافر، ١٩٥٢م.

٢ ـ المعركة، دار الفن الحديث، القاهرة، ١٩٥٢م.
٣ ـ الأردن على الصليب، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٨م.
٤ ـ قصائد مصرية (بالاشتراك)، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٠م.
٥ ـ الأشجار تموت واقفة، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٤م.
٦ ـ فلسطين في القلب، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥م.
٧ ـ كرّاسة فلسطين، دار العودة، بيروت، ١٩٦٦م.
٨ ـ مارد من السنابل، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
٩ ـ القتلى والمقتولون واسكارى، بيروت، ١٩٧٠م.
١٠ ـ جئت لأدعوك باسمك، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١م.
١١ ـ القصيدة (قصيدة طويلة)، دار ابن رشد، تونس، ١٩٨٣م.
١٢ ـ آخر القراصنة من العصافير، د. ت.
١٣ ـ حينما تُمطر الأحجار، د ت.
١٤ ـ لحن الثورة والحزن، د ت.
١٥ ـ الأعمال الشعرية الكاملة/ مجلد واحد، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م. (وضم الدواوين التالية: المسافر، المعركة، حينما تمطر الأحجار، مارد من السنابل، الأردن على الصليب، فلسطين في القلب، الأشجار تموت واقفة، قصائد على زجاج النوافذ، جئت لأدعوك باسمك، آخر القراصنة من العصافير، الآن خذي جسدي كيساً من رمل).

وقد ترجمت بعض أعماله إلى اللغات الروسية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية وغيرها، نذكر من ذلك على سبيل الذكر لا الحصر:

١ ـ قصائد على زجاج النوافذ، ١٩٧٠م. (ترجمها مارتن ووكر إلى الإنجليزية).
٢ ـ بطاقة زيارة، مختارات شعرية ترجمت إلى الروسية.
٣ ـ الغزالة، مختارات شعرية ترجمت إلى الإيطالية، وقدم لها البرتو مورافيا.
٤ ـ يعتقلون طيور النورس، مختارات شعرية. ترجمها مارتن ووكر إلى الإنجليزية.
٥ ـ وطن في القلب (شعر مترجم إلى الروسية)، مختارات موسكو.

أعماله المسرحية:

١ ـ مأساة جيفارا، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩م.
٢ ـ ثورة الزنج، القاهرة، ١٩٧٠م.
٣ ـ شمشون ودليلة، القاهرة، ١٩٧٠م.
٤ ـ المنجم.
٥ ـ الأعمال المسرحية، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م (اشتملت على: مأساة جيفارا، ثورة الزنج، الصخرة، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، محاكمة كتاب كليلة ودمنة).

أعماله النثرية:

١ ـ نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة، القاهرة، ١٩٧٠م.
٢ ـ **باجس أبو عطوان** (قصة)، فلسطين الثورة، بيروت، ١٩٧٤م.
٣ ـ دفاعاً عن البطل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥م.
٤ ـ البلدوزر (مقالات)، مؤسسة الدراسات، ١٩٧٥م.
٥ ـ دفاتر فلسطينية (سيرة) بيروت، ١٩٧٨م.
٦ ـ كتاب الأرض (رحلات)، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.
٧ ـ أدب القفز بالمظلات، (مقالات) القاهرة، ١٩٨٢م.
٨ ـ الاتحاد السوفيتي لي، موسكو، ١٩٨٣م.
٩ ـ ٨٨ يوماً خلف متاريس، بيروت، ١٩٨٥م.
١٠ ـ عودة الطائر (قصة).
١١ ـ يوميات غزة، القاهرة.
١٢ ـ عطر الأرض والناس، في الشعر الليبي المعاصر، دار الميدان، دمشق، ١٩٦٧م.
١٣ ـ الشعر في الأرض المحتلة.
١٤ ـ سلسلة نوابغ وأبطال العرب "للفتيان" (مشروع مشترك، حرر **معين بسيسو** منها):

* **ابن خلدون، والحسن بن الهيثم، وأبو الطيب المتنبي، وصلاح الدين الأيوبي، وأبو ذر الغفاري، وجمال عبد الناصر.**

وله عدد من المسلسلات الإذاعية، كتبها وأعدها خصيصاً لإذاعة دمشق في سبعينات القرن الماضي، نذكر منها مسلسل **"الزير سالم"**، (٢٩) حلقة، إخراج الإعلامي والفنان الفلسطيني الراحل **داوود يعقوب** (١٩٣٩م ـ ١٩٨٦م).

صدر عنه:

١ ـ **انتصار خليل الشنطي،** مسرح معين بسيسو وتقنياته الفنية وقضاياه الفكرية، أطروحة جامعية، القاهرة.

٢ ـ **عادل الأسطة،** لم تسقط من يده الجمرة، (مشترك)، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٨م.

٣ ـ محيي الدين صبحي، شعر الحقيقة، دراسة في نتاج معين بسيسو، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م.

٤ ـ **مصلح عبد الفتاح النجار، معين بسيسو،** د ت.

٥ ـ **معين بسيسو،** بين السنبلة والقنبلة، كتاب مجلة اللوتس، نيقوسيا، ١٩٨٦. ط٢، دار الأسوار، عكا، ١٩٨٧م.

٦ ـ **ناهض زقوت،** نوابغ الإبداع، شخصيات فلسطينية **(معين بسيسو، غسان كنفاني، ناجي العلي، نجاتي صدقي)**: دراسة وسيرة ذاتية، منشورات عشتاروت للثقافة والفنون، غزة ١٩٩٦م.

٧ ـ **يعقوب حجازي، معين بسيسو،** خالد في ذاكرة الوطن، عكا/ فلسطين، ١٩٩١م.

نماذج من أشعاره

المعركة

أنا إن سقطت فخذ مكاني يا رفيقي في الكفاح
وانظر إلى شفتي أطبقتا على هوج الرياح
أنا لم أمت! أنا لم أزل أدعوك من خلف الجراح
وأقرع طبولك يستجب لك كل شعبك للقتال
يا أيها الموتى أفيقوا: إن عهد الموت زال
يا أيها الموتى أفيقوا: إن عهد الموت زال
ولتحملوا البركان تقذفه لنا حمر الجبال
هذا هو اليوم الذي قد حددته لنا الحياة
هذا هو اليوم الذي قد حددته لنا الحياة
للثورى الكبرى على الغيلان أعداء الحياة
فإذا سقطنا يا رفيقي في جحيم المعركة
فإذا سقطنا يا رفيقي في جحيم المعركة
فانظر تجد علماً يرفرف فوق نار المعركة
مازال يحمله رفاقك يا رفيق المعركة
مازال يحمله رفاقك يا رفيق المعركة

المدينة المحاصرة

البحر يحكي للنجوم حكاية الوطن السجين
واللّيل كالشحّاذ يطرق بالدموع وبالأنين
أبواب غزة وهي مغلقة على الشعب الحزين
فيحركّ الأحياء ناموا فوق أنقاض السنين
وكأنّهم قبر تدقّ عليه أيدي النابشين
وتكاد أنوار الصباح تطلّ من فرط العذاب
وتطارد اللّيل الذي مازال موفور الشباب
لكنه ما حان موعدها وما حان الذهاب
المارد الجبّار غطّى رأسه العالي التراب
كالبحر غطاه الضباب وليس يقتله الضباب
ويخاطب الفجر المدينة وهي حيرى لا تجيب
قدّامها البحر الأجاج وملؤها الرمل الجديب
وعلى جوانبها تدبّ خطى العدوّ المستريب
ماذا يقول الفجر هل فتحت إلى الوطن الدروب
فنودّع الصحراء حين نسير للوادي الخصيب؟
لسنابل القمح التي نضّجت وتنتظر الحصاد
فإذا بها للنار والطير المشرّد والجراد..
ومشى إليها الليل يلبسها السواد على السواد
والنّهر وهو السائح العدّاء في جبل وواد
ألقى عصاه على الخرائب واستحال إلى رماد
هذي هي الحسناء غزة في مآتمها تدور
ما بين جوعى في الخيام وبين عطشى في القبور
ومعذّب يقتات من دمه ويعتصر الجذور
صور من الإذلال فاغضب أيها الشعب الأسير
فسياطهم كتبت مصائرنا على تلك الظهور
أقرأت أم مازلت بكّاء على الوطن المضاع؟
الخوف كبّل ساعديك فرحت تجتنب الصراع
وتقول إنّي قد وشقّت الريح الشراع
يا أيّها المدحور في أرض يضجّ بها الشعاع
أنشد أناشيد الكفاح وسرّ بقافلة الجياع

تحدي

أنا لا أخاف من السّلاسل فاربطوني بالسلاسل
من عاش في أرض الزلازل لا يخاف من الزلازل
لمن المشانق تنصبون لمن تشدوّن المفاصل
لن تطفئوا مهما نفختم في الدّجى هذي المشاعل

الشعب أوقدها وسار بها قوافل في قوافل
أنا لا أخاف من فاعصفي بي يا عواصف
أنا لي رفاق في دمي تدوي وعودهم القواصف
وتضيء في عينيّ خاطفة بروقهم الخواطف
وتسيل من كفيّ جارفة سيولهم الجوارف
أنا لا أخاف ومن أخاف ولي رفاق يا عواصف؟
قد أقسموا والشّمس ترخي فوقهم حمر الضفائر
أن يطردوا من أرضنا الخضراء تجّار المقابر
ويحرّروا الإنسان من قيد المذابح والمجازر
ويحرّروا التاريخ من قلم المغامر والمقامر
فنحقق الوطن الكبير لنا ونزرعه منائر
هاهم هناك أخي هناك هووا صواعق في صواعق
فانظر لمن زرع المشانق تحصده المشانق
وانظر لمن حفر الخنادق كيف تدفنه الخنادق
هم قادمون أخي لقد ركزوا على الفجر البيارق
وهوى وراءهم الظلام الميت تأكله الحرائق

فلسطين في القلب

يا أيادي
ارفعي عن أرضي الخضراء ظلّ السلسله
واحصدي من حقل شعبي سنبله
فأنا لم أحضن الخبز ومن قمح بلادي
منذ أن هبّت رياح مثقلات بالجراد
نهشت أرض بلادي
منذ أن هبّت رياح مثقلات بالجراد
وعدا ملء الرمال
وهمو قد غصبوا قوسي وسهمي ونصالي
وهمو قد قطفوا زهر دمائي
غير أنّي في نماء
فجذوري تتحدّى الفأس في أرض بلادي
وهي خضراء تنادي:
يا أيادي
"ارفعي عن أرضي الخضراء أغلال الجراد
وحصادي، لي حصادي"

تاريخ

فمك المكبّل بالحديد وفمي المكبّل بالنشيد
صوتان للحريّة الحمراء في وطن العبيد
متكسّران تكسّر الأمواج فوق الزورق
متعاظماً بحطامه وكأنّه لم يغرق
قيدان في هذي الطريق يتطلّعان إلى الحريق
كالشاطئ الراسي يحاول سحبه نفس الغريق
متهافتان تهافت الظمآن فوق الجدول
متحصّنا بصخوره حصن الظلام بمشعل
عينان في سجن الخريف تتحرّقان إلى الحفيف
كتحرّق الحرّ المقيّد للنّسيم وللرصيف
منذورتان إلى الربيع استيقظي وتحرّري
يا هذه الأزهار من غصن الدّجى المتحجّر
جرحان في خرق وطين لا يعرفان من السنين
غير السيّاط الراشحات حبالها بدم السجين
كحمامتين طريحتين على جدار مظلم
تتنفسّان نسائم القفص الملطّخ بالدّم
شعبان في الوادي الخصيب شنقاً بأمراس اللهيب
وتطوّحا كتطوّح النسّمات في القفر الجديب
كشعاعتين رضيعتين على ذراعي كوكب
نزل السّحاب عليهما بالخنجر المتوثّب

أغنية إلى جبل النار

جبل النار
يا خيمة دم
في ريح الثورة منصوبه
ما زال وراء المتراس الثائر
من الوطن الهادر
وطن الزنبق
والأفق الأزرق
والأيدي المسنونة كالصخر الأحمر
في ليل الخنجر
في الليل الأصفر
من كلّ معسكر
يهديك ضحايانا قمصان الدم
والفجر الأحمر أنشوده

جبل النار
والصيحة في القلب
يا شعلة ورد
تتوهّج في أشواقي
ويضيء شذاها القلب
فترفرف في عينيّ الدرب
وترفرف أصوات رفاق
أسراب رعود
في آفاقي
جبل النار
يا صوت الزيتون الأخضر
يا صوت "زيادين" الهدّار
يا ظلّ السيف على عنق الخائن
لبيك أضأت لك البيرق
وأنا في الدرب
وكي أشيد
من الدموع
جدار مبكى وكي أحيل
خيمتي منديل
للعويل
على الذهاب
بلا إياب
***
لتنسني يميني
لتنسني عيون شعبي المغرّده
إذا نسيت
أن أغرس الطريق
لصدر بيّاراتنا وللكروم
سيفا من الجحيم
في عينيّ إله أورشليم

إله أورشليم

لتنسني يميني
لتنسني عيون
حبيبتي
لينسني أخي
لينسني صديقي الوحيد
لينسني الكرى
على سرير سهاد
مثلما السلاح
في عنفوان المعركة
ينسى يد المحارب
ومثلما الناطور
ينسى على كرومه الثعالب
إذا نسيت
أنّ بين ثديي أرضنا يبيت
إله أورشليم
وأنّ من قطوف
دمنا يعتصر
الشهد واللبن
وخمرة السّنين
لكي يعيش
ويفرخ الوحوش

الأغنية المعصوبة العينين

أين القمر المعصوب العينين يساق...؟
وسط السّحب الفاغرة الأشداق،
أسوار تفتح وظلال عارية
تركض، أبواب
تذبح خلف الأبواب،
الصرخة علم خفّاق
الصرخة.. أوراق
تسقط من شجر اللّحم،
غصون.. وثمار
***
يا وطني أين الأغنية تساق؟
خيط من دمك الخفّاق يراق
من أجلك شلاّل مرايا صفر،
يتكسّر في وجهي،
شلاّل مرايا سوداء،
من أجلك أقحم أسواري..
من أجلك أرجم بالنّار..
من أجلك أحمل أغلالي
في منفى الأرض كجوّال
من أجلك خبزي بدمائي..
معجون، خبزي بدمائي
والوجه المشحوذ كتاب

في ظلّي غرزٌ وأشعاري..

نشيد لكل المقاتلين

بالنجمة الحمراء والمتراس والبندقية
إلى الأمام يا بنادق الحرية
إلى الأمام منجلا وسنبلة
إلى الأمام مطرقة وقنبلة
تحيا الخطا الحمراء في أرضنا
أرضنا الخضراء حتماً قادمة
قد أقبلوا فلا مساومه
المجد للمقاومة
لراية الإصرار شاهقة
للموجة الحمراء من صيحاتنا المعلّقة
على الشوارع الممزقة
ولليد المكبّلة
ولليد الطليقة المناضلة
المد للجريح والمثقوب قلبه وللمطارد
مدينتي! قد أقبلوا ليلا من الأظفار والخناجر
وكنت نجمة تقاتل
أضواؤها العريانة السلاسل
وكانت الذئاب تقتفي خطى الجداول
وكنت ماردا من السنابل
يداه منجلان والجراد زاحف قوافل
يريد أن يجرّ للطاحون مارد السنابل
***
مدينتي يا أدمع البركان قد جرت مشاعل
ويا ابتسامة الزلازل
مطبوعة سيفا على جبين شعبي المكافح
مدينتي زنبقة خضراء لم تنم على سرير فاتح
ولم تصبّ الزيت في مصباح خائن
رموشه بساط كلّ مقبل ورائح
من صانعي المذابح
ولم تهب ضفيرة أسلاك معتقل
ولم تقبّل سوط طاغية
كجاريه
مدينتي! رأيت كيف تنسج الأمل
خطى حبيبك البطل
وكيف قد نشرت من دمائك الشراع

يمخر الحرائق
النار لا تمسه ولا الصواعق
ولا الرصاص طائرا حصى من البنادق
مدينتي! واحسرة القيثارة الخرساء
للغناء والبلابل
تشدو إلى الأبطال، وأعذب شاعر
في السلاسل
وأنت في السلاسل
ولم تكن تناضل
غير الحروف من شريانه جرت قصائد
***
مدينتي! وأيّ رعشة تهزّني وأيّ عاصف!!
من ذكرياتك العواصف
من ذكريات السجن والسّجان والأبطال والمعارك!
وخائن تهالك
وفوق صرخة القتيل
والمعذّبين في انتظار
الموت سار،
وحشا يشدّ للرّحى السوداء،
كي تدور تطحن الدماء
يداه حبلا كلّ خانق
عيناه شبّاكان للعدوّ منهما أطلّ بالبنادق
على الخيام والمنازل
يصيد إخوتي
أبناء شعبي البواسل
***
الآن يرفع الستار يا مدينتي عن المجازر
عن وجه كلّ ثائر
عن الرياح كيف أصبحت تحارب
راية العدوّ في فضائنا مسنونة المخالب
وكيف قد هوت كحيّة
تعضّ في جراحها السواكب
عن اسمك المهيب يا جمال،
كيف ينسج الغرائب
والمعجزات والعجائب
وكيف كان شمسنا الخضراء في الدياجر
ووردة حمراء في ضفائر
أختي، وفي شبّاكها سرباً من البلابل
وكيف كان بور سعيد

صخرة من اللهيب، غابة من السواعد
يا فارس الفوارس
صغنا لك الجواد من صباحنا
وشعبنا أهداك بيرق البيارق
خضنا به الرصاص
موجة من الزنابق
والنار موجة من النسائم
وكانت القيود في المعاصم
كعنكبوت في جنون جوعها
رمت خيوطها على العواصف
وفتح الإصرار زهرة
صدّاحة البراعم
وعضّ في جراحه العدو، والمتراس شاهق
وبور سعيد بندقية البنادق
وخندق الخنادق
شمس من الجراح قد تسمّرت في الليل
فوق جبهة المحارب
يا بور سعيد.. الفجر طالع،
هذا صياح الديك يوقظ الرصاص في البنادق
والرياح في الحرائق
وأوشك الصباح أن يمسّ راية المحارب
يا بور سعيد ليس روحك الوهّاج،
وحده يقاتل
ولا مدينتي وحيدة تقاتل
لك الشعوب رفرفت بنادق
وسرّجت لك البحار والسحائب
وصرخة الأحجار حجّرت
رصاص نيرانه فلم تعد قواطع
أنيابها القواطع
وفي عيونه تسمّر الدخان كالحصى،
كالشوك كالأظافر
***
مدينتي تطلّعت إلى الجراد وهو راحل
فرفرفت بها الشوارع
مدينتي تحبّ،
آه يا سليلة الأصداف
يا زيتونة الأمواج
يا حورية الخنادق
يا وردة الورد في حديقة الحدائق
يا نجمة مجنّحة
يا زهرة مسلّحة
من قال إنّ الفارس الحبيب مات في الطريق
فجاء راكباً جواده
ولابسا دروعه صديق
كي ـ يا حبيبي ـ ترمي بخاتم الحبيب
في خوذة الغريب
ولست يا مدينتي غمدا لكلّ سيف
كرمة لكلّ قاطف
قيثارة لكلّ عازف
فلن تكوني غير شعب قد توهجت
خطاه خلف قائد
مزغرد الجراح صامد
مدينتي! عروس شعبي التي تغار
من إكليلها العرائس
قد أقبلوا فيالق
الحيّة الرقطاء والحمامة البيضاء
والغربن والعنادل..
وجاء أصدقاؤك الهنود بالمغازل
ومن على أكتافهم ترفرف المطارق الحمراء
والمناجل
وتضحك السّنابل
من لم تبلّ خبزهم دماء ثائر
وجاءت الذين خبّأوا القيود
في الخوذات والبيارق
وفي معاطف من الزجاج،
طرّزت بأعين الثعالب
الحالمين بالحرائق
بغابة من المشانق
الطامعين أن تكوني حانة ومخدعا وقنطره
وأن تكوني يا مدينتي مؤامره
وأن يكفّ القلب عن خفوقه إلى جمال
وأن تموت في الوحول راية النضال
***
إليك عن أجفاننا الخضراء
يا أحلام زارعي الجرائم
وناصبي الخيام للمآتم
واقبلي وفي ظلام القحط
مشعلا من السنابل
ورفرفي على رمالنا جداول
تقدّمي إلى الأمام بالغبار بالدماء

بالبيارق المغبّرة
بالخوذة المعفّرة
بالبندقية المزمجرة
بأغنيات النصر كالبراعم المنوّره..
تقدّمي بكلّ ما قد ألبستك أمّك الحرية المظفّرة
في بور سعيد في المدينة الملوّحة
بزهرة انتصارنا على المدى مفتّحه..
تقدّمي يا ــ مصرنا ــ المجنّحه
حمامة مسلّحه..
تقدّمي، ففي الطريق مارد
قد أطلقته من أحشائها العواصف
ومن يقل عثار مارد
كبت به الجراح غير مارد.....
فليحتشد فلاّحنا الهمام بالمحراث والشراشر
وليأت كلّ غائب
ليأت عامل النسيج والمشرّد الطريد
والجائع المسافر الذي غدا خبز الطريق
ليأت صيادوك يا أمواجنا المهجورة الهوادر
ليقطفوا ثمارك النواضر
الآن في سمائنا أسراب أنجم الشعوب
تزرع السلاح والسّنابل
فلنرم إخوتي البواسل
شباكنا على السلاسل
***
يا إخوتي وطائر الحصاد
لا يبرح الأسلاك والحدود
رغم غزوة الجراد والرماد
وأنه من غير زاد
ورغم ألف ليلة وليلة من السهاد
في الصباح حينما جرت، جداول الصباح
أبصرته مورّد الجناح
في عنفوان سكرة الأحلام
... إنّ ماردا من صلب بور سعيد
من صلب بندقية سورية على الحدود
يحمله في هودج من السنابل
وأنّ ألف ألف مارد
يشيّدون حوله وهم يغرّدون
قصرا من السنابل
وأنّ منها ماردا قد طار ثم عاد
من معسكر الجياع
من الخيام
الراعشات في مشانق الظلام
قد طار ثم عاد
على الجناح
هودج الفلاّح
لعرشك المجيد يا أخي المجيد
يا سلطان..
ففي الركاب ألف ألف شمعدان
وألف ألف صولجان
***
هذا الذي رآه طائر الأمل
أوحى له بأن يطير في الصباح
لخيمة الفلاّح
وأن يقول ما رأى...
يا أخوتي فلنفرد الخطى
على الطريق أشرعه
ولنمخر الحدود
الدرب لا تقل طويل
وزادنا قليل
قنديلنا بلا فتيل
فخبزنا من موسم السنابل الجديد
ومن بعيد
ترفرف الميناء
حمامة بيضاء
في منقارها غصن من الضياء

أهم مصادر ومراجع الدراسة:

١ـ **أحمد عمر شاهين**، موسوعة كتّاب فلسطين في القرن العشرين، دائرة الثقافة ـ منظمة التحرير الفلسطينية، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٢ـ **راضي صدوق**، شعراء فلسطين في القرن العشرين، "توثيق أنطولوجي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

٣ـ **سلمى خضراء الجيوسي**، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، الجزء الأول: الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٤ـ **علي بدوان**، صفحات من تاريخ الكفاح الفلسطيني (التكوينات السياسية والفدائية المعاصرة: النشأة والمصائر)، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق ـ ٢٠٠٨م.

٥ـ **معين بسيسو**، الأعمال الشعرية الكاملة/ مجلد واحد، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م. (وضم الدواوين التالية: المسافر، المعركة، حينما تمطر الأحجار، مارد من السنابل، الأردن على الصليب، فلسطين في القلب، الأشجار تموت واقفة، قصائد على زجاج النوافذ، جئت لأدعوك باسمك، آخر القراصنة من العصافير، الآن خذي جسدي كيساً من رمل).

٦ـ **معين بسيسو**، دفاتر فلسطينية (سيرة)، بيروت، ١٩٧٨م.

٧ـ **يعقوب العودات** (البدوي الملثم)، أعلام الفكر والأدب في فلسطين، الطبعة الثانية، وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ١٩٨٧م.

الهوامش

(١) ذكر الشاعر الأستاذ **راضي صدوق** في مؤلفه (شعراء فلسطين في القرن العشرين.. توثيق أنطولوجي، ص ٦٢٩) أن (**معين**) ولد عام ١٩٢٦م، كما ذكرت الدكتورة **سلمى الخضراء الجيوسي** في (موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر ـ ج ١ الشعر، ص ١٥٢) أنه من مواليد عام ١٩٢٧م، وهذا ما ذهب إليه المرحوم الأستاذ **أحمد عمر شاهين** في (موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، ص ٤٥٣)، غير أن تاريخ ميلاده الصحيح هو عام ١٩٣٠م، كما أكدت لي زوجه السيدة صهباء البربري في لقاء خاص أجريته معها في العاصمة التونسية في عام ١٩٩٠م.

(٢) دفعت التطورات السياسية داخل فلسطين بعدد من رواد الجمعيات الثقافية الفلسطينية والجمعيات المرتبطة بها كجمعية العمال العرب المشكلة من القوميين والشيوعيين، ورابطة المثقفين العرب، **كاميل توما، إميل حبيبي، وفؤاد نصار**... وغيرهم وذلك عام ١٩٤٣م للانفصال عن الحزب الشيوعي الفلسطيني (اليهودي العربي) وتشكيل عصبة التحرر الوطني في فلسطين، بقيادة سكرتير العصبة **إميل توما**، وقد انضم للعصبة أبرز القادة اللاحقين للعمل الشيوعي الفلسطيني. وفي تطور بعد سنوات النكبة، شهد الحزب انقسامات عدة، بينما حافظت عصبة التحرر الوطني في فلسطين على اسمها ونشاطها في مناطق فلسطين التي لم تقع تحت الاحتلال عام ١٩٤٨م.

(٣) **معين بسيسو**، دفاتر فلسطينية (سيرة)، في بيروت، ١٩٧٨م.

(٤) أدى الحزب الشيوعي الفلسطيني في قطاع غزة بقيادة المناضل والشاعر **معين بسيسو** ورفاقه **عبد الرحمن عوض الله**، والعقيد **عمر عاشور**، **وعطية مقداد**، **وفايز الوحيدي**... دوراً أساسياً في الفعاليات الجماهيرية ضد مشاريع التوطين التي طرحت آنذاك، فقد واجه الحزب ومعه الإخوان المسلمون (مشروع سيناء) لتوطين اللاجئين الفلسطينيين حين منحت الحكومة المصرية وكالة الأونروا حق اختيار (٢٣٠) ألف فدان لإقامة المشروع بالإضافة إلى (٥٠) ألف فدان للتطوير الزراعي، فتحالف الإخوان المسلمون والشيوعيون في غزة، وردوا على فكرة المشروع بمظاهرات صاخبة كما أضرموا الحرائق وأجبروا حاكم المدينة على مغادرتها إلى العريش. وكان ثمن الرفض باهظاً: فالمواجهة مع الجيش المصري خلفت ثلاثين قتيلا فلسطينياً.

(٥) رغم الإفراج عن كل المعتقلين المصريين، في تموز (يوليو) ١٩٥٦م، تم استثناء المعتقلين الفلسطينيين، وبقي منهم في سجن القناطر، ٢١ معتقلا، معظمهم من الشيوعيين، ومعهم المناضل **فتحي البلعاوى**، أحد قيادات حركة الإخوان المسلمين في القطاع. ولم يتم الإفراج عن أولئك المعتقلين، إلا غداة انسحاب قوات الاحتلال الصهيوني من قطاع غزة (١٩٥٧/٣/٧م)، وعلى ثلاثة أفواج، وفي مطلع كل شهر، ابتداء من حزيران (يونيو). وكان من الطبيعي أن يأتي دور **معين** في الفوج الثالث والأخير مطلع آب (أغسطس) ١٩٥٧م.

□□

مَغْنــــاةُ الحَــــاكِمِ بأمْرِه

المتوكل طه*

ألوَميضُ الكسولُ بلا عَددٍ في الأسِرَّة، والذائبُ المُنْتَشي من نبيذٍ وعطرٍ، لكلِّ الليالي، ليجرَحني النّايُ أكثر.

أنا، إنْ أمَرتُ، تَكونُ الضَفائرُ في مِخْدَعي، أو نَهَرْتُ الجُنودَ تَرَى الأرضُ ما لم يَكُنْ مِنْ ملوكٍ وعَسْكَرْ.

ولو أرفعُ الحاجبَ، الإصبعَ، الرِّمْشَ، تَرتَبكُ الأمَمُ المُنْتَهي أمْرُها، إنْ لَمْ تُطِعْ نأمَتي، أو تَخرَّ علي قَدَمي، أو تُقَدِّمْ ما شِئْتَ مِنْ تِبْرِها، أو مَجَرّاتِها المائِسَاتِ، على حَذَرِ النّار، أو كلَّ ما جَمَعوا من عَتَادٍ وجَوهَر.

أنا سيّدُ الغمْرِ والصورةُ البِدْءِ، إنْ راقَ لي الوَعْلُ أطلقُهُ في البَراري، وإنْ مر بي النّسر

أنا مَلِكٌ ظلٌّ يعلو على عَرْشِهِ، فانْتَشَى مِن هُتافِ المَدائِنِ، حتى سَمِعتُ الحَدائِقَ والرملَ والناسَ تَطلُبُ أنْ أرتَقي للسَّماءِ، فأصبَحتُ آلِهةً لا تُرى، واتَّخذتُ قِناعاً مِن الذَّهَبِ. الخالصِ اللامعِ المُزْدَهي باللآلىءِ، كَي لا يُشاهِدَني آدميٌّ، وأكمِلَ قُدْسِيَّتي في الخَفاءِ. أنا ربُّ هذي الجُموعِ التي سَجَدَت كي أظلَّ على شُرْفَتي في البَعيدِ.. وأظهَر.

سأنثرُ فوقَ الملايين أقمَارَ كفّي، وأحْفرُ حَرْفي بألسِنةِ الخَلقِ. هذا أنا الواحدُ الذي لم يَصِلْني الرعاعُ الذين إذا أطبَقوا فعَلى صورَتي، أو ما رَسمتُ لهم مِن ظِلالي..

ضَلالاتُ يَومي صلاةٌ، وَذَبْحُ الأيائِلِ أيقونةٌ للحياة! والرِّيحُ إنْ أوَّبَتْ فإلى مِعْطَفي، وإذا أمْطَرَتْ فإلى مَصْرِفي.. وَطأتي، الأمْرُ كي لا تكونَ الزلازِل! والقيظُ والرّعدُ.. أعفو وأقْهَر.

ولي كلُّ ما سَوفَ تحمِلهُ الأمّهاتُ، وما سوفَ تَحكيهِ عاطِفةٌ للنُّعاس، والنّاسُ أصداءُ صَوتي، وصورَةُ أخيلتي، فأنا ربُّ كلِّ الهداهِدِ والجَان، والحاكِماتِ على السَّدِّ والماءِ.. أو ربّما كُنْتُ أكبَر.

أنا مِنْ خُراسانَ، أو أيِّ مَملكةٍ في الزّمان، وما زلتُ أولدُ في كلِّ عَصرٍ، وما زلتُ في عَرْشِ جَدّي؛ أعَلِّقُ ما شِئتُ في عُقدَةِ الشّكِ، أو أفلقُ الحَبَّ في باطنِ الطينِ، حتى إذا افترَعَ الأرضَ يوماً وأزْهَر..

---

* شاعر من فلسطين

قطّعتُ قاماتِهِ بالسيوفِ، وألقيتُهُ في القِلاعِ؛ يَباسًا وأخضَرَ.

ولكِنّني قدْ مَللتُ البقاءَ وحيداً، فأسْرفتُ في الدَّنِّ والـنَّجمِ والنسْوَةِ العارِفاتِ، وما شَعَّ في.. مَللتُ، فأحْضَرتُ سُمًّا زُعافاً، وقُلتُ لِنِسْوَتي الخائِفاتِ: تجَرَّعْنَهُ!! ثُمَّ أغْمَدتُ سَيْفي بِصَدري، ورُحتُ إلى يَقْظتي.. غيْرَ أنّي رأيتُ الجُموعَ تدوسُ فِراشي؛ وتكْسِرُ ما تَلتَقِيهِ مِنَ الصَّنْدلِ الصُّلْبِ أو أبَنوسِ المَمَرّاتِ، كانتْ عُيوني ترَى غيرَ تلكَ النِهاياتِ! هَلْ كُنتُ أحلمُ؟ أمْ أنّني ما انتبهتُ إلى أنَّ جوعَ النجوعِ هوَ الحقُّ! والصوتُ إنْ لمْ يصِلْ سوفَ يرتَدُّ عاصِفةً مِنْ جنونٍ تُحَرِّقُ ما تلتقيها؛ هَشيماً ومَرْمَرَ.

أعرفُ! لكنَّهُ فاتَ أمري، ولاتَ حينَ مَناصٍ! وطيري؛ مضى حيثُ قبري.. ويا ليتَني قَدْ سمعتُ النّداءَ، فيا ضيعةَ العُمْرِ، قَد ضاعَ.. ولاتَ حينَ مَناصٍ! فقد حطّمُوا كلَّ شيءٍ، وروما العبيدُ ستَهْدِمُ إنْ غضِبَتْ ألفَ روما، وتَحرقُ قيصر.. وتَحرقُ قيصر..

و تَ ح ر قَ ق ي صررْ.

□□

تفسير النافذة الموصدة!

راتب سكر*

- ١ -

**جاء المساء..
ولم يجد سحباً
تطير به
فحار في تفسير نافذة
تطلّ على خبايا الروح موصدة
بألواح من الخشب العنيد
كأنها اختزلت سجون الأرض
في كلمات!**

- ٢ -

**هي شرفة خرساء
إلا من بهاء غموضها العالي
وريح طرّزت بالضوء أغنية
ترتلها مصابيح الوجود
على بساط الذكريات.**

- ٣ -

حار الضياء
على ظلال مواكب الأصحاب
يسألهم نشيداً باقياً
من لعبة الغيم المسافر
في دروب
لا تمل من الشتات.

- ٤ -

سكر المكان لتستقر خطوطه
هدأت مخاوفه
وغاب إلى شكل جديد
من مباهجه
كان زمان صحبته
توهم واهم
وكأنه حلم
بجفن الأمنيات

---

* شاعر من سورية. عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب ــ رئيس تحرير مجلة (التراث).

ـ ٥ ـ

أنا صورتي حجر
تفتته السهام إلى سراب
حار يشرب من معانيه الغمام
مطرزاً أجران خمرته
بساقية الحياة

ـ ٦ ـ

جاء المساء
على جناح ظلامه
حارت تطرزه الخيوط
بما تبقى:
من سهام تجرح المعنى
بكأس ضميره الفنان
أشرق من ثمالات الدواة.

ـ ٧ ـ

جاء المساء
على جناح ظلامه
سأل الوجود
عن المصابيح التي ترفو الطريق
ولم يجد سحباً يطير بها
فرتل شوقه سحباً
وطار محولاً بهدوئه
قلق الوجود
إلى صلاة!

□□

قصـــائـــد

ثائر زين الدين*

تلميذ

إلى متى
أيتها المرأةُ
يا صاحبة الجلالةْ!؟
إلى متى
يرتجفُ العالمُ
ـ مثلَ وَرَقةٍ يهزها الخريفُ ـ
حينَ تعبرينَ من أمامي؟!
إلى متى أسألُ:
ـ ما المرأةُ؟
ما السِّرُّ الذي تخفيهِ!؟
ما حقيقة الدوار،
والنزيفِ في الأعماق؟
ما حقيقةُ الضيق الذي
أحسّهُ في لغتي،
والعجزِ في كلامي؟!
إلى متَى
أظلُّ
كالتلميذِ
فوقَ مقعدِ الدرس
وهذا البردُ
قد أوشكَ أن
ينهَشَ
في
عظامي؟!

السويداء ٢٨/آب/٢٠٠٩م

* * *

سؤال

لا تسألِيني! لم يجدْ غيري الجوابا!
لا تسألي؛ كم حبّروا ورقاً، وكم طرحوا كتابا؟!
الحبُّ ـ أنتِ، ترفرفينَ بثوبكِ الورديِّ
في جنباتِ هذا البيت
تسرقُكِ الفراشةُ فوقَ أحواضِ الزهور
فتختفينَ كنحلةٍ في قلبِ زنبقةٍ؛
تعتِّقُ عطرها حيناً وطابا
والحبُّ ـ أنتِ
وقد جلستِ تعلّمينَ صغيرَكِ اللاهي
القراءةَ والحسابا

* شاعر ومترجم وأكاديمي من سورية ـــ عضو هيئة تحريـــر الموقــف الأدبي.

والحبُّ ـ أنتِ، وقدْ وقفتِ كربّةٍ هدموا معابدَها
وفرّقتِ السنونُ عبادَها،
الفجرُ أوشكَ ـ خلفَ أستارِ النوافذِ ـ يملأُ الدنيا
وعاشِقُكِ الشقيُّ ـ كعادةِ الأطفالِ ـ
يلقي الرأسَ في حضنكِ مُعتذراً؛
فتحجبُ مقلتيكِ غشاوةُ الرأفةِ...
تنسينَ "الجريمةَ"!
والعقابا!
والحبُّ ـ أنتِ؛ وقدْ تحدّرَ من جبينكِ لؤلؤٌ فوقَ الفراشِ
وراحتِ الشفتانِ ترتعشانِ
وانغلقتْ جفونكِ
خوفَ أن تجدَ السعادةُ كوّةً فتفرَّ منها
ثمَّ كتمَ ثغرُكِ اللاثبُ آهاتٍ عذابا.
السويداء ٩/٩ ـ ٢٠١٠/٩/١٥م

***

غيرة

هل رأيتِ إذاً كيفَ مرّتْ بنا؟
كيفَ ألقتْ تحيّتَها؟
أيُّ عفريتةٍ حملتْها!
وأيُّ الشياطينِ ألبسَها
كُلّ هذا الغنجْ!
(تمتمتْ جارةٌ لصديقتِها)
ـ بلْ ألاحظتِ كيفَ أضاءتْ كمرجٍ من الأقحوانِ
ملامِحُهَا، وتململَ زوجٌ من الحجلِ البضِ في صدرِها؟
كيفَ رفرفَ شالٌ ثقيلٌ من العطرِ،
قُدّامَ خطوتِها؟!
فأضافتْ صديقتُها:
ـ أوتأمَنُ واحدةٌ أن يعودَ إليها فتاها
وهذي اللبوءَةُ في الحيِّ
تشتمُّ أنفاسَ كُلِّ الذكورِ
ولو في المهادِ
وتصطادُ أغلى المُهَجْ!
ثمّ دارَ حديثٌ طويلٌ؛
ودارتْ فناجينُ من قهوةٍ
وكؤوسُ شرابٍ!
وقدْ قدِمتْ نسوةٌ من وراءَ شبابيكهِنَّ
وحكينَ الحكاياتِ عَنْ مَكْرِها وغِواها
وسِيقتْ حُجَجْ!
كانتِ الريحُ تجمَعُ أشلاءَ أصواتهنَّ
وتنثُرُها فوقَ شرفتِها
وهي تسقي نباتاتِها
وتلوّحُ ضاحكةً:
"أيّها الربُّ فرّجْ عن النسوةِ الغاضباتِ
وإنْ كنَّ يدعونَ مني أنا... بالفرَجْ!!"
٢٥ـ٢٠١٠/١٠/٢٨م

□□

شهرزادْ

عبد القادر حمود*

بكثير
من حروفِ العطفِ..
عادتْ
ليلةَ الأمس
وعادتْ
شهرزادُ
من شبابيكِ الحكاياتِ..
تلصَّصْتُ عليها
لم تكنْ عاريةً
مثلَ الحكاياتِ..
ولمْ..
تطلق الآهَ..
إذا ما انتثرَ اللَّيْلكُ
واسّاقطتِ الأسرارُ
ما بين جبينٍ..
آسرِ البوحِ..
وفمْ

جسدي كان رهينَ الشوق
نبضُ الروح يمتدُّ
ويَطغى
إنّما البَرْدُ.. الذي أشعَلهُ
دمعُ الحكاياتِ..
تحدّى العُنُقَ اللاهثَ للريح
تحدّاني..
فلم أشهقْ
ولم أسفحْ مزيداً
من لهاثٍ
وعرقْ

فكثيرٌ من حروف العطفِ
أسرابُ نقاطٍ
......
......
قطراتٌ
وعيون مغمضاتٌ
وبقايا (طرحةٍ)
سربُ حساسينَ
ضبابٌ أبيضٌ
أغنيةٌ سمراءُ..
صمتٌ..
وانتظار يتداعى
أثراها

* شاعر من سورية.

وردة تلك التي فاحَ نداها
لونها يقلقني
أسئلة الخدّين.. والهمسُ الذي
يهربُ من نافذة البيتِ
ولا يُفْصِحُ عمّا كانَ..
فالأحمرُ فيه مُجهَدُ البوح
يمسّ الأحرفَ الظمأى
ويغفو...
ليس إلا
شفتانْ
بين صمتٍ
واختناق
تنشجانْ
كيفَ..
أمضي في الحكاياتِ
صريرُ الفجر
دقَّ الأحرفَ الظمأى
بصدري
كيفَ..
والشهقة لمّا تنفلتْ من جسديْ
ها.. شهريار
واقفٌ بين الحكايات وبيني..
ها....
وها.. سكينُهُ..
ها.. الفجرُ
ميعاد سكوتي..

حلب: كانون الأول ٢٠٠٨م

□□

الوقت

سميح دليقان*

لا وقت لي حتى أمدَّ أصابعي
وألامسَ الورد المندَى تحت شباكي
وأسقيه اشتهائي...
لا وقت لدي
حتى أراك تمشطين غدائر الشعر المهيمن
كالسلاطين الطغاة على تفاصيل المكان...
الوقت تلدغني عقاربه،
وتنفث في دمي سماً يخدرني
فلا أقوى على الذكرى
وأوغل في الشرود وفي الذهول
فأرى أراجيح الصغار تهزُّها ريح
محملة بعطر قصيدة وضفيرة
وعباءة عادت من الكرم العتيق
بشوكتين...
وأرى الخراف البيض
تمرح في الحقول الخضر

تأكل ما تبقى من ربيع القلب،
تقفز، تصدح الأجراس
في لحن عرفت من الطفولة...

لا وقت لي حتى أطارد نعجة
تثغو وراء عبورتين،
أشدها من قرنها كي تستكين...
لا وقت للبجع المسافر
كي يحط على الضفاف ويستريح،
فأمامه سفر إلى دفء البحيرات البعيدة...
لا وقت للناجين من غرق الحصار

ليحلموا بملابس العيد الجديدة
فالنزوح نصيبهم من متعة الدنيا...
لا وقت للأحلام!
تنتهك المدينة حرمة الأشياء،
تسفح ما تبقى من رحيق في عروق الورد،
تلبس جلدنا في عرسها
وتضيء شمع الليل من قبس العيون...
لا وقت عند الغانيات لكي يردن النبع،
يغسلن اشتياق نهودهن لضمة من عاشق
ترك البلاد لكي يعود بخاتمين
ولم يعد!
لا وقت للأطفال كي يتسابقوا في العدو صوب النهر،
أو يتسلقوا وعر التلال

* شاعر من سورية.

وبهزؤوا بدويِّ صوت الأمهات من البعيد...
ما زال عندي بضع ساعات
لكي أنهي احتراقي
وألم أجزائي وأرحل...

❑❑

قدماي تمشيان دوني

ماجد أبو غوش*

رُمّان

أمسحُ عنها بكَفَّيْن مُرْتَعِشَتَين
ما عَلِقَ عَلَيْها
مِنْ شَوْقٍ وانتظارْ
أطبقُ عليها بشَفَتَيّ
وَبِنَهَمٍ شديدٍ
أشربُ ما يترقرقُ
من عسلٍ وماءْ
....
....
تستطيعونَ الآنَ
سماعَ تأوّهاتِ شجرةِ الرُّمّان!

جنون

كنتُ أظنّني
أمْشي وَحيداً
وأنّ الطّريقَ تمشي مَعي
والقمرَ!

صَوْبَ الماءِ
كُنتُ أمْشي
مُبْتَعِداً عَنّي!

كُنتَ أمْشي
يَدايَ في جيوبي
وَكُنتُ مَعي!

في كُلِّ لَيلةٍ
تَنْهَضُ قدَماي
وتَمْشِيان دونّي!

كأنّني أحدّثُ نفسي
عَن نَفسي
كأنّني أتوقُ
لِبعضِ الجُنون!

* شاعر من الأرض المحتلة.

***

ليل

كانت الليلةُ باردةً
فحثثتُ السيرَ نحو الكرم
يَدْفعُني شوقي
كالرّيح تحثُّ الشّراعَ على السَّيرِ إلى الأمام
يَسبُقني قلبي
كانَ يأملُ بعضَ الدفء
يسبقني فمي
كان ظمئاً لقُرص العسل
يسبقني حصاني
كان يشتهي حَقلَ النَّرجس

البابُ كانَ مُغْلقاً
والحُرّاسُ على الأسْوار
وَقفْتُ في الظُّلمةِ وناديتُ:
يا سيّدةَ الكرم
يا جنّيةَ هذا الليلَ الأزرق
افتحي لي البابَ
ناديتُ
ناديتُ
وناديتُ
حتى بُحَّ صوتي
كان مصباحُكِ قد ذهبَ إلى النّوم
والقمرُ كذلك
كان الذئبُ في دمي يعوي
وكان النّدى يبلّلُ وجهي
وكنتُ أعوي!

□□

... والتواريخ في سيرها تتماهى
(قصيدة عصماء)

عبد المطلب محمود*

التواريخ في سيرها تتماهى
وفي سرِّها تتواثب نحو الوراءِ
التواريخ تُشعلُ في الأرضينَ الكواكبَ،
تبرق في ملكوت السماواتِ من دون رعدٍ،
تسافر في كلِّ تيهاءَ عاقدةً والرياحَ ثيابَ مداها
تُباهي به مَنْ تَباهى،
وتُدهش مَنْ لا يراها،
تبعثر أسطرَها في بقيّة رملٍ تبقّى،
يتيهُ به الواقفون على طللٍ في المفاوز.. تاها!
التواريخُ مظلمة غاب عن سطرها رسمُ حرفٍ
هنا وهنالكَ
أو ههنا وهناكْ

التَواريخ ليستْ تَرى نفسَها أو تَرى غيرَها في غِياض الأراكْ
هي عاقدةُ العزم أنْ لا تَراكْ
التَواريخ، يا للتَواريخ إذْ تنحني قبل أنْ تقتفي أثرَ السائرينَ،
تُحاول في بدنِها.. أنْ تفكّ قيوداً رعتْ منتَهاها!!
فما ملكتْ أن تَفكّ قيودَ الوقوف على عن مَنْ رحلوا..

أو تَشدّ على نعلها..
أو تغادرَ هذي الطلولَ لتتبعَ حزنَ المقيمينَ في سجنها،
وهمُ يجهشون ـ على مضضٍ ـ بالبكاءِ
يبيعونها أكبُداً قرّحتَها محبّتُهمْ مرّةً، فاكتَوَوا بلهيبِ أساها!
وقد يستَبدُّ بها ـ قبلهم ـ نزفُ لهفتَها،

* شاعر وأكاديمي من العراق.

فتُبادلُهم ضحكاً بعيونٍ مجرّحةٍ، بدفاترَ ممسوخةِ الكلماتِ
اختفتْ من صحائفها أسطرٌ:
العِلم،
والفهم،
والشوق،
والحدَق النُّجل،
والفتح والنخل،
والطُّهر والخيل،
والسنن النبويّةِ،
والرسل والأنبياء....
إلخ.. إلخ.. إلخ.......
فقد قهرتهـا، وعـادتْ بهـا القهقـرى.. لفظـةُ: "الكبرياء"!!!

***

التواريخُ "ضاقتْ بما رحُبتْ"..
والتـواريخُ ألقـتْ مراسـيَها فـي مرافـئ بعـض السواقي!
التواريخُ ما برحتْ تتباكى على:
مجدِ كِندةٍ،
زحفِ الفتوح،
وقتلى الطفوفِ،
اقتتال القبائل تحت لواء (مُهلهل)،
شعرةِ عثمانَ إذ قُطِّعتْ بالسيوفِ،
بدايةِ قصدِ القصيدِ، و"علم الرمادة"،
أو.. أو.. إلخ.. إلخ..
ولا شيء مما سيأتي بـه القادمون إلـى (سبأ) من بلاد المقوقس،
أو من خبايا الفضاء الرحيبِ،
إذا ما بدا في المجَرة طقسُ ولادةِ طفلٍ، يُنبّـئ إمّـا بأحلام أمّتِها،
علّها أن تراها..
تُباغتُ غفوتَها في مديدِ كراها،
فتُبصرَ في الأفق ضوءاً يُبشّرُها بالذي سيكونْ،
وما سوف يأتي به الله والمَلَكُ الصالحونْ،
وما سوف يُرجفُ في شأنِه المرجفونْ،
وما.. فوَما سوف تنزفُهُ من دماها..

***

ألا يا سطورَ الصحائفِ فيضي،
اسكبي مطراً من ينابيعَ ما غادرتها القبائلُ إلا كراهة أن تتلبّسها الأشناتُ،
وتُزري بها الذكرياتُ السقيمةُ والنبواتُ،
التـواريخُ.. تـأتي وتـذهبُ، والجـوعُ، والمـوتُ، واللعَناتُ،
حكايا السّعالي، نباحُ الكلابِ، سياطُ الطغاةِ، وما لا يراهُ الطغاةُ،
مجانينُ عصرِ الصواريخ،
يغزون كالقمل شيبَ التواريخ،
أمزجةُ المَرَدهينَ،
المراؤونَ،
شذّاذُ ما ليس في الأفق من قمّلٍ،
المصلّون خلفَ أئمـةِ زورٍ، إلـى غيرِ ما كعبـةِ الله - شاهتْ وجوهُهمُ اتجهوا -
فهمُ في صلاتهمُ خاسرونَ.. شُلّةٌ!!
إلا يا ثيابُ ارجعي،
يا سماءُ افتحي فتحَكِ المتفتّح وردةَ حنّاءَ، مثل الدهان،
اعصفي الدُّخان،
اقرأي ما تلا المرسَلون من الآيِ،
يخرجُ من الأفق ضـوءٌ يشقُّ الفضـاءَ الرحيبَ بمـا رحُبا،
يوقظ الأرضينَ.. وقد جفّ فيها الفراتُ،
ومادتْ بها وتمادتْ على رملِها الجائحاتُ،
لتُعشبَ في رحمِها:
أحرُفُ النور،
روحُ السطور،
فسائلُ نخلٍ متى اهتزّ ماجتْ عصورٌ وردّتْ حياةْ.

***

... والتواريخُ في سيرها تتماهى،
التواريخُ في صحوها تستردُّ صحائفَها، تستعيدُ مداها
فالتواريخ إنْ عطستْ - مثلما حوتُ يونسَ - أخرجتِ الناسَ من جوفها،
أنبتتْ في الأواتي رؤاها...
وفكّتْ - وقد كفكفتْ دمعَها - من قيودِ فتاها!

(نصان)

جودت حسن*

أتنزه في قلق على الأرض

أتنزّهُ في نزق على ورق
وأكتبُ كلَّ ضوءٍ في الدنيا
على أشجارٍ تجتنى
على ماءٍ يخترعُني كلَّ يوم
على سريرٍ يهزُّ أزهاري
على لوزٍ يسرقهُ ليَ الملوكُ
على بحرٍ تجيءُ أسماكهُ على بحر العدالةِ
كلّما تشنّجتْ أصابعي في قصيدةٍ
وخلصني الظلامُ من النهارِ..!
أتنزّهُ في نزق على الأرض

وأحومُ على فكرةٍ
كلّما بدّلتِ الغيومُ أمطارها
كلّما فتحتُ لتراً على صوتِ العواصفِ
كلّما ألفتُ ديواناً على جرح
وانفتحتُ على مطلق
وعربدتُ في فهميَ للدّنيا
وعريتُ الذين يحاربون على فراغ
ووجدتُ قلبي على حرف
ونسائي تتقلّبُ على عطر
وأزهاري تختمُ نشيدها
ومدرستي بلا طلابٍ
وأرملتي بلا مقالةٍ تسندُها
وقطتي في بياض ينشرُها
كلّما استيقظ الربيعُ على وردةٍ
ونامَ العطرُ على شرفةٍ..!

أتنزّهُ في براءةٍ على وجه المياه
ولا أسقط في تأويل
ولا أتاجرُ في حرير
ولا أتأخّرُ عن حريّةٍ
وأشرحُ الدنيا كما هي
العقلُ في أعالي الجبال
التفاحُ يتدلّى من الخطيئةِ
السماءُ لوزٌ ينبغي شرحه
واللوزُ يسرقُ ملوكنا في هدوءٍ
كلّما ناموا على ترفٍ
كلّما تزوّجوا في مطلق عربيد
كلّما عكرتِ العدالةُ صفوهم
ووجدوا نفسهم في رماد
وعرّجتِ الخنازيرُ على مقاصيرهم

وقصّروا في عمر الورد
وناموا كماءٍ فاترٍ في سطلٍ..!
أتنزّهُ على أطرافِ البرد
وأتذكرُ مومستي في موسكو
كلما رأيت سيارةً يغسلونها
كلما تاجروا بوردةٍ خطأً
كلّما أبحروا في سروال
وختموا بلا فاتحة
وعربدوا بلا ليتر
وخمّنوا بلا عقل
وحاربوا بلا انتصارات
ورفعوا الزيرَ بلا معنى
وجرّدوا ماءهم في صحراء
وخربطوا الخرائطَ في الرواية
كلّما تحرّكَ عقلٌ في جزمته
وارتفع الوحلُ إلى الرايات
ووجدوني نائماً في حقلٍ..!
أتنزّهُ في نزقٍ على هاوية
ولا أقعُ في رواية
ولا أختمُ في سلطان
وأجرؤ على اختراع أحلامي
كلّما سالَ ماءٌ في نهر
كلّما تحرّكَ سمكٌ في سروال
كلّما بكى لوزٌ على مصيره
كلّما مزّقَ الصّباحُ قميصه
ووجدتُ قلبي على حجر
وطرأتُ على العدالة
وفكرتُ في مُقرفصةٍ بيضاءَ
وتجرأتُ على تأويل
وختمتُ قصيدتي في عبق
وأخذتُ طلابي إلى المطلق
وشرحتُ للرّمل معنى الماء
وتنزّهتُ في عرشٍ لا يُرى..!

***

بَطلٌ بين الغبار

قمرٌ ينامُ على شلحتها
والشمسُ بكرتْ في السباحة
لهذا بقينا في الليل
نسكنُ إلى كلّ هدوء
ونرتمي في كلّ حركةٍ
ونجذّفُ بين أمواج التكوين
ونعكّرُ صفاءَ الذين ينامون مع الغبار
ولكنّا نفكّرُ بالبداياتِ والثلج
وننامُ على الطريق كأفكارٍ مُضيّعة
وكنّا أجملَ من قططٍ في شباط
وأرقى من الحروبِ في الرّمل
وأكثرَ قابليّةً للذوبان في التقمُّص
كلّما انكسرتْ جرّةُ فخّار
كلّما قامتْ جنازةٌ تمشي إلى جبل
كلّما تذكرنا أيّامَ القابون
كلّما فكرنا بطباعةِ الرواية
كلّما جاءتِ الغيومُ إلى أوكارنا
كلّما حمّمونا برومانس جبران
وألبسونا شلحة المنفلوطي
وطبخوا لنا برغلاً
مع بلاغة الجاحظ في النهار
كنّا نحافظُ على عقولنا قربَ النار
ونفكّرُ بتسريح الزير سالم من الحرب
والعودةِ إلى العقل والساعات
وبناء جداريّة لا تغطُّ عليها البهائم
والاحتكام إلى السمنة العربيّة
والتفكير صباحاً بالنساء والشمس
والنزول إلى النهر ليجري بنا الغسيل
وكنّا لا نفكّر في غبارٍ يجيءُ من سطل
ولا نطيرُ مع القوافي
ولا ننامُ في وزن
ولا نحتفي بهولاكو
ولا نقدّسُ عاهرةً في سرير بروست
وكنّا نميلُ أحياناً إلى الرومانس
أحياناً إلى الواقعيّةِ في الجنازات
أحياناً على جسدٍ سليم
أحياناً على تقيّةٍ كانتْ تعضُّها
وكنّا نفكّرُ بالتاريخ والأنهار والمصائب
ونركزُ بأسماء المنّة والمجانين
ونُهرّبُ لذّاتنا في السراويل والصفصاف
ونُمجّدُ "الميكرو" الذي يحضنُ إلياتهنّ

وكنّا نحاربُ مع الأفاعي
ونفتحُ الدشّاتِ على الورد
ونفاخرُ بالجروح التي لا تلتئمُ
ونخبّئُ أجملَ تأويل
لخمرةٍ تحملنا على جناحها
كلّما ابتعدتِ الدّنيا عن رؤانا
كلّما طاردونا بالمصطلحات
كلّما لخّص اللّوفُ أعمالنا
كلّما جاءنا الشعر بأفلاطون
كلّما جاءنا الشعر بأفلاطون
كلّما انكسرنا في مقالةٍ لا تُنشرُ
كلّما غرقنا في حكايات المتوسط
وكان الشخيرُ يملأ الساحات
والنفيرُ يدقُّ في رؤوسنا
الأعلامُ كانتْ تدكّنا في الحروب
والنساءُ كانت تدكّنا في شقرتها
وكنّا لا نستسلمُ إلا للنساءِ والورد
وكنّا نساقطُ كحبّاتِ الحُمّص
كلّما جاؤوا فجأةً بطبل
كلّما أطلَّ بطلٌ من الغبار
كلّما حوّم طائر الشّعر في وهم
كلّما أخذتُ أقلامه من يديه
كلّما غرقتُ في عرسٍ ساحليٍّ
ودارتْ عليَّ الكرومُ بالخمرةِ
ووجدتُ نفسي على لحاف
وكان الميتافيزيق على السطر
والضبابُ في صورةِ الشعر
والوحلُ في جزمةِ الواقعيّةِ
وكانتْ مها في الستين من عمرها
وكانتِ المناصبُ دائماً كالمصائب
والرواكيبُ تنامُ هادئةً في حقول النقد
والحروبُ تبزغُ من حقول النفطِ
وكنّا ننطُّ كأنّنا أرانب
كلّما شعرنا بهولاكو في خمارة
وجاءتنا "الدشّاتُ" بوردٍ جديدْ..!

□□

تأخذين يدي من مودتها

دخيل الخليفة*

تعبرينَ دمي باتّجاهي/ تنقرين التباريحَ بين عيوني/ تلبسين حنيني/

تأخذين يدي من مودتها/ تكسرينَ المسافة نصفين/ نصفٌ يحنّي بطاعتهِ قدَميكِ/ ونصف يحوّلُ أنفاسه خيمةً.. تستظلُّ بجفنين لا يقرآن النعاس.

خذي من يدي دفئها/ واتركي الروحَ تستدرجُ العشبَ/ كي يستمرَّ المواءُ على مرمر لا يعاتبُ غيرَ السراب/ خذي من شظاياي وعدَك/ ولتُطلقي الأرضَ وعلاً يدورُ على جسدي ويَحُكّ بقرنيه صفصافة الغارقين بأنفاسهم.

دافقاً جئتُ كي استريحَ على وترٍ لا يودعُ طيشَ الهواء بإيماءةٍ من يباس/ وعانقتُ نفسي ليحرثني الجمْرُ.. يطعنُني الوجدُ/ ينفضني البردُ عن قرصاتِ الرصيفِ/ فكم قدَمٍ دعكَتْ وجهَهُ..

ليمتصَّ جُرحي..!.

يعلّقني الوقتُ من ياقتي بين نهريكِ/ تسقطني ضحكةٌ كالصَّهيل بدوّامةِ الهذيان/ أنا الباحثُ الآنَ عن جنّتي في الهشيم/ إلامَ تنامينَ بيني وبينَ الوميض كأنّكِ ما كنتِ فاكهةَ الاشتهاء؟.

خذي من يدي دفئها/ ألبسيني سماءَك حتى أذوبَ بعشبكِ يا رئةً من نبيذِ التضادِّ تشكّلُ ديدَنها/ أخنقُ الليل كي تخرجي من صدَى الحائطِ المرِّ مغسولةً بالتناهيدِ مأهولةً بي/ أحبُّك رغم لحافَ الهواجس/ نامي على وتر النار في سَفري لسرابكِ/ يُربكني الوقتُ إذ يتوقّفُ ما بينَ صوتكِ والقلبِ/ لو تكتبينَ على بُحّةِ الليل عمري/ ولدنا معاً لنعودَ منَ الأفق طفلينِ للتوِّ يستدرجان بعضيهما نحو قلبيهما/ تنامي ينسكبُ الصبحُ من صمتِ غربتنا لينقّطَ أسماءَنا مطرَ الياسمين.

إلى أين تمضينَ بي..؟/ تحملينني إلى زمنٍ قد نسيتُ ملامحَهُ/ من حفيفِ المساءاتَ جئتِ لكي تقرئي جمْرَ هذي المرايا/ يعلّمني خصرُكِ السحْرَ أعطيهِ عمري/ يحيلُ الفضاءاتِ نايا.....

تعالي ولو بضْعَ أغنيةٍ لنعدَّ المراجيحَ للشمسِ/ لا تشربي من دمي في الظلامْ/ أحبُّكِ/ من يوقدُ الشّعرَ

---

* شاعر من الكويت.

تحتَ لحافكِ...؟ يحتضنُ الآهَ بين جناحَيكِ..؟ / ثم يبعثرُ ليلكِ ما بين صومعتَين؟

أعيدي إليَّ الندّى/ فأنا الجافُّ من عسَل الحبْر/ هيا اكتبيني مساءً يعادل إغفاءتَين من الحبِ/ ينثرُ أنجمهُ بين شهدِكِ والقلبِ/ يا ضحكة الحُلْم فوقَ سرير مراهقةٍ تستَدلُّ على ذاتِها من خيالِ الحَبيب الخرافيّ/ أنا العاشقُ الغضُّ/ أبحَثُ عن همسةٍ في صلاةِ العصَافير/ عن نَجَع في خرير الكلامْ/ وعن زبَدٍ في الرُّخام المطرَّز بالآهِ/ عن جمْرةٍ في مراحِ القوافل/ عن شهوةِ الملْح فيكِ/ وعن قَريةٍ تتجامحُ فيها الغيومُ أيا امرأةً من ندَى

اتركيني ألمُّ الشموعَ التي شربَتْ دمعَها من فحيحكِ وانسَيْ وصايا الجذور بمعطفِكِ القرْوِ/ ولتهدُمي دميةَ الثلج هذا المساء/ فلا بابَ للقمرِ الخارجي سوَى سفري بينَ عينيكِ/ نحو النهايةِ.. نحْوَ النهايةِ/ نحو النها....

❑❑

أشواق الحجر

عزيز نصار

قبور حديثة. قبور مندثرة بفوضى. وقبور توزعت بانتظام وتناسق. وقبور أمست أطلالاً تضيع في متاهات الزمن، وتحوم الأطياف حولها، وهناك مساحة تشتاق إلى آخرين. خطرت ببالي وجوه الراحلين تمر جنازاتهم واحدة واحدة أمام عينيّ، فتمتثلان بالضباب.

يغمرني الأسى. أحس أنني أقف على تخوم الموت والحياة. تهبّ عليّ ذكريات شاحبة، وأهوي في أعماق الظلام، أستيقظ لاهث الأنفاس. أخرج من كابوس ثقيل، والعرق يتصبب من جسدي، وقلبي يرتعش.

هذه هي الإشارة، هل يقترب مني ذاك الزائر بقامته المديدة ووجهه الجامد وعينيه الثلجيتين؟

وكيف استعادت ذاكرتي هذه الحكايات وأنا غارق في النوم.

الحكاية الأولى:

فراشة مجنونة

بدأ الرجل يلفظ أنفاسه، فعاهدته امرأته الحسناء على الوفاء، ونذرت على نفسها أن تزوره كل يوم، وتشعل مجمرة تنثر فوقها بخوراً تفوح رائحته العطرة، وعدته أن تحتفظ بذكراه.

وبعد الدفن اشترت كومة من بخور، وزارت قبره في اليوم الأول وهي مستكينة لقدرها، الافتراق شيء صعب ومرّ. بللت أمطار الحزن وجهها وعصفت بها الألم، فأنساها أن تشعل البخور وبدت جامدة كتمثال يغمره نور الشمس الباهر.

وفي اليوم الثاني وضعت قليلاً من البخور في المجمرة، وأحرقته تحت سماء فسيحة زرقاء.

وفي اليوم الثالث أتت الأرملة الحسناء وهي تلتف بعاصفة من عبير، وأشعلت كيساً من البخور لتفي بوعدها وأخذت تتأمل السحائب وهي تتلوّى.

تخلصت من كومة البخور، لن تصبح عيناها غائرتين من البكاء، ولن يصبح جسدها جافاً كالهشيم. ماذا تنتظر؟ أليس من حقها أن تبتعد عن ذلك المكان الذي يفتح فمه لابتلاع البشر كل لحظة؟ نظرة من الحسناء تجعل الراحل يقوم من بين الأموات، لو كان يعشقها حقاً لتسللت ذراعاه من تحت الأرض لاحتضانها.

لن يمد الراحل يديه نحوك أيتها الأنثى الحزينة التي أشعلت البخور، تنظرين إلى أشجار المقبرة. ترفعين رأسك تتأملين السماء الصافية. هل تعيشين في الوهم أو الحقيقة؟ هنا في هذا الموضع الصامت الموحش لا حزن ولا كراهية، لا هزيمة ولا انتصار، تأملت المرأة قبر الراحل:

"أما يكفيك كل هذا البخور"؟

انتابها إحساس أن الذكرى لا تملأ عروقها بالارتواء، وأنها امرأة بلهاء. لماذا تستسلم للحزن والصقيع وتسلك طريق الموت وتغوص في الظلمات؟ لماذا لا تترك ثيابها السوداء فوق الحجارة؟ وتستحم بأشعة الشمس؟ لتحبها الطيور والأشجار. إنها تعاني الفقد فهل تنعزل وتنسحب من الحياة؟.

انتبه رجل إلى المرأة فاستباحت نظراته جسدها الجميل. أنثى ذات بهاء مثير. نظر إليها كامرأة فاتنة وليس كأرملة منكسرة ودّ أن يرتشف صدرها العامر بالشوق والبهجة. ترك القبر القريب، ووقف أمامها، وحدثها عن امرأته الراحلة، حدثته عن زوجها الراحل. عاهدته بصوت يشوبه الحزن أن تشاركه في حرق البخور على قبر امرأته.

أحس الرجل أن الأرملة تشبه عصفورة أضاعت سربها وغمرتها الأحزان، وحطت في أرض الصقيع. لماذا لا تشدّها الدنيا إلى أحضانها الحارة المشتهاة، قال الرجل:

ـ سأفي بوعدي نحو زوجتي الراحلة ولن أتزوج حتى تصبح غراس السرو بطول سور المقبرة، وسأزرع غداً أشجاراً أعلى من السور.

تخيلت المرأة أن زوجها لن يغضب منها لو هجرت الحجارة، وتوهمت أنها تسمع صوته يطلع من باطن الأرض شاكراً لها وفاءها النادر. قالت:

ـ هل تريد أن تكون نهايتك نهاية لي أم بداية؟ لا يولد الإنسان إلا مرة واحدة فلماذا تلاحقني الأطياف كل يوم؟ لعل الحياة تجرفني في طريقها، فسامحني.

قال لها بصوت متدفق حار:

ـ لماذا تذوبين في هذه الحجارة الصماء وتفقدين ذاتك؟ الحياة جميلة فلماذا نجعلها كئيبة بائسة؟

فكرت المرأة ((حزنتُ وبكيتُ كثيراً، وأحببت كثيراً، ما هدف حياتي؟ ما الذي أنتظره؟ هذه فرصة لن أضيعها. لا حاجة لأعرف أسباب الحب. سأهرب من أجواء الفقد والعذاب إنه الحبّ وكفى)).

لا تحسّ أنها مذنبة لأنها تحب، ولا يحس الرجل أنه مذنب لأنه أحب أخرى ويريد أن يتمتع بحياته. قال لها:

ـ سحائب البخور لا يشمّها الموتى. تتلاشى ولا تترك أثراً.

أدركت المرأة أن المقبرة مشهد رتيب بائس. أدركت أن حرق البخور شيء بليد مملّ لا يثيرها قالت:

ـ أشجار السرو ترتفع ولا تدري بها زوجتك الراحلة.

قال لها:

ـ سأمسح الشحوب عن وجهك العذب، وأختار تذاكر سفر لبلدان نزورها معاً.

اتقدت عيناها وانطلقت روحها الأسيرة. تحولت إلى فراشة مجنونة يشتعل جناحاها بنار الحب. أمسكت بيد الرجل وهما يطيران خارج المكان.

***

الحكاية الثانية:

احتفال

تجمعوا حول قبر جديد، غمروه بالأزهار وهم يطوقون برؤوسهم أمام عدسات التصوير. وضعوا لوحة رخامية نُقِشَ عليها اسم الأديب الكبير منتوف المنتوف وبين قوسين "المثوى المؤقت".

ذكر جار الراحل أنه كان يتحدث عن الأصدقاء الذين تركوه وحيداً، وعن الحياة التي تضيق وتضيق.

حطّم الصمت أحد أدباء المناسبات. أشاد بعطاء المنتوف الغزير المتلألئ في سبيل الوطن والأجيال الصاعدة، وجعلته الأمراض والعلل شاحباً نحيلاً، فانزوى في بيته وتغلب على الموت بالإبداع.

ادعت أديبة طاعنة في السن أن الفقيد كان يميل إليها، وأنها كانت عصفورة تصفق بجناحيها عندما التقت المنتوف، وأنها ستكتب التفاصيل في رواية قادمة، بكت قليلاً، وعندما واجهت آلات التصوير اشتد بكاؤها وقالت:

ـ كان الفقيد الغالي مبدعاً كبيراً وعاشقاً رائعاً، وتحدثت عن بؤس منتوف المنتوف، فهو لم يترك شيئاً إلا الأوراق والأقلام.

ابتسمت الأديبة وتلوّت كصبيّة صغيرة، تناولت لفافة تبغ أشعلتها، وراحت تنفث دخانها.

قال إعلامي بارز:

ـ قاوم الراحل الجحود، والزمان القاسي، وكانت الكتابة هي خلاصه.

وقد ابتعد عنه الناس وغابت عنه الأضواء، فعاش في عزلته منسياً لكنه سيتوهج بعد رحيله عاش في قبو مظلم، وسينطلق إلى سماء، مشتعلة بالأضواء، ويصدح صوته في كل مكان، وتملأ صوره الصحف والشاشات.

قال صديق للراحل:

ـ ماتت زوجته ولم يُرزق بأولاد ولكنه كان يعدّ كل كتاب ابناً له.

فقدنا المنتوف لكنه فقد الألم والمرض، فهل نحزن لموته أم نهنّئه لراحته الأبدية؟

قال أديب جاء من بلد مجاور، وهو يرسم الوقار على وجهه:

ـ طوبى لمن ضحّى بنفسه، فمات ليخلد بدلاً من أن يعيش ليموت.

قال من يكتب عن الروح:

ـ من يدري ربما اقتربت الساعة؟ وتذكروا أيها الأحباء أن القيامة مذكورة في نصوص قديمة ولها علامات.

قال مندوب جمعية الإحسان:

ـ عانى المنتوف من العقوق والفقر والعذاب، وعندما زرته وجدتُ بابه موصداً وأخبرني الجيران أنهم اكتشفوا وفاته بعد أيام على غيابه، فطبعت الجمعية ورقة نعيه.

قالت شاعرة وهي تتأوّه بلوعة وفجيعة:

ـ هكذا يفعل الفن بأصحابه. لقد رحل باكراً آه.. آه.. الموت كلمة فاجعة لكنه يمنح حياتنا معنى، ولا قيمة لأعمارنا إذا بقيت بلا نهاية، ولد المنتوف وحيداً ومضى وحيداً، مات جسد المنتوف وروحه لا تفنى آه.. آه..

انفلتت أصوات تردّد آه.. آه..

قال حفّار القبور:

ـ تسلّمت جثته، وقد فاحت منها رائحة نتنة لا تطاق فأنزلته في حفرة بين قبور مندثرة ولم أشاهد أحداً يزوره منذ دفنه.

قال ممثل الثقافة:

ـ رحل المنتوف عن عالمنا لكننا نلمحه في كل زهرة، وفي كل موجة، وكل حبة رمل. تحت التراب أحياء يغلبون الفناء وتظل ذكراهم مشعة أبد الدهر. كان الفقيد قوياً كشجرة سنديان وقد أضنته الآلام والمعاناة.

يعذبنا رحيل المنتوف ويسعدنا تكريمه، ونحتاج إلى دراسات جادة تغوص في أعماق عبقريته.

قال ممثل اتحاد الراحل:

ـ غيابه خسارة للأدب والوطن، وخسارة للإنسانية، ولا طعم للوجود دون إبداع. علّمنا الراحل أن نعيش حياة قصيرة كزهرة يفوح عطرها، والافتراق الأبدي حقيقة مرة للوجود الإنساني.

سكت ممثل الاتحاد وتنقلت نظراته بين الحاضرين ليلمس تأثير كلماته في النفوس ثم تابع قائلاً:

ـ سننقل رفات الشاعر الكبير منتوف المنتوف إلى مقبرة الخالدين عندما يوافق ذوو الشأن، وسيكون الدفن بمراسم خاصة تليق بمكانة المبدعين.

تسلّم الحاضرون دعوة إلى مأدبة غداء في أفخر فندق بالمدينة تكريماً للراحل. وقفوا في صف طويل، وفي حزن بالغ ليتلقوا العزاء، لكن صوت حفار القبور شقّ الفضاء:

ـ لم آخذ أجرة دفن المنتوف، فن يعطيني أجرتي إذا نبشت جثته لتنقلوها إلى مقبرة الخالدين؟

***

الحكاية الثالثة:

رجل من تراب

تجيء إليه حاملة حقيبة ملأى بالكتب. تدنو بخطوات متأنية وئيدة، وصوت بكائها كعويل الريح، فلماذا لا تتأثر الحجارة الخرساء ولا تصيح؟ خاطبت الراحل:

ـ هذا أجمل ما تحب. هذه كتبك التي منحتها حياتك، وشممت رائحتها طيلة عمرك.

يحس الراحل الراقد بخفقان قلبه، تأتي المرأة كل يوم. لا تغيب تحت الشمس الحارقة، وتحت المطر المنسكب. تمضي ساعات وهي صامتة. تحس أن روح الغائب تعانق روحها، وقبل ذهابها تلملم الكتب في محفظتها، وتغادر إلى البيت. تعيدها إلى الرفوف التي تزدحم. تضع كل كتاب في موضعه مثلما كان يفعل زوجها، وهي تشعر برهبة الغياب لا تسمح لأحد أن يعبث بترتيب المكتبة، وبأدوات الراحل المنتشرة على الطاولة. تبدو المرأة كئيبة منزوية ولا تأذن لأحد أن يمس أقلامه والصفحات الأخيرة التي خطها. لا تسمح لأحد أن يفتح كتاباً أغلقه، ولا أن يغلق دفتراً فتحه قبل رحيله إلى عالمه المبهم.

إنها تحرص على كل ورقة من أوراقه وتلامسها برفق وحنان. هنا كان يكتب قصصه الجميلة تحت نور خافت. هنا تردد الستائر كلماته أما صورته بوجهه المتجعد وشعره الناصع، فقد وضعت المرأة قربها صورة أخرى له عندما كان شاباً وسيماً تشرق ابتسامته في ليلة عرسه. شهادات التقدير والجوائز التي نالها بقيت كما علقها وبقي السرير كما تركه.

تتصور أنه يحتويها بذراعيه وتُسمعه كل صباح أغنية عن الحب وكل مساء أغنية عن الحب. وتملأ كأسه قبل أن تنام. تذكر تفاصيل الماضي تتخيل أنه لا يزال على كرسيه في هدأة الليل. زوجها حاضر في البيت يحوم في فضائه ولا يغيب عن عيني امرأته ولا في صدرها النابض.

أيام وأسابيع وشهور وهي لا تغيّر برنامجها الدقيق. إنها تعرف أن عشبة الخلود في الأسطورة لا ينالها الإنسان فقد احتفظت بها الآلهة. تعرف أن الزمن نهر دائم الجريان تتعلق بكتبه التي تغمر البيت ولا تستطيع أن تفارقها كما لا يمكن أن تفارق الأغاني العصافير، ولا يمكن أن يفارق العبير الأزهار.

اعتادت أن يحبها الراحل وأن يظهر حبه لها. وقد افتقدت كلماته الجميلة وافتقدت أسلوب حياتها السابقة. هي تكتب أحياناً فهل تكتب بأسلوب زوجها نفسه؟

إنها تواجه القدر، ويوم يقترب شبح الزائر المخيف وتلسعها أنفاسه الباردة، فلا تخشى أن يحملوها لتبقى إلى جوار الراحل، وحين تعتريها الهموم والأحزان تجعل لها ذكراه أجنحة من نور وفرح، وعندما يسألها الآخرون عنه تعلن أنه أكبر من كل الكلمات، ولكنهم يقولون:

ـ لماذا لا تعشق المرأة الجميلة من جديد وقد فارق زوجها الدنيا؟ ولماذا هي حزينة إلى هذه الدرجة؟

ـ هل يرتاح قلبها من الحب بعد رحيل من تحدث عن الحب كثيراً؟ وهل يتوقف قلبها عن الخفقان؟

ويقولون:

ـ هل تنقطع عن الزواج؟ وتذبل مشاعرها؟ وهل تبقى كئيبة تلاحقها ظلال الموت؟ وتعيش على ذكريات عابرة؟

ـ هي عصفورة، فلماذا تنسى رغبتها في الطيران؟

ـ كم هرول زوجها خلف النساء وكم قال إنهن ملهمات لـه، فهل تكون هي امرأة لم يألف مثلها بشر؟ ومتى يخرج الميت من حياتها؟ هو لن يعيش من جديد فكيف تبقى معه؟ هل الحياة حقيقة؟ هل الموت كذبة؟

ـ إنها شابة فمتى ترتوي من نهر الحياة؟ والبرق في عينيها، والبرق في صدرها، والبرق في شفتيها؟ ومتى يزهو خداها اليابسان؟

يعبر الزمن بلا رحمة. تحس بأن رجل الحجارة والتراب قيّدها بحب متعجرف شديد القسوة. تفكر أنها خمرة جديدة تريدها الأيام أن تبقى في كأس قديمة.

تفكر أنها طائر جديد في عش سكنته طيور منذ زمن بعيد.

عاشت على الذكريات وهاهي الذكريات تتلاشى شيئاً فشيئاً.

لا تحس أنها أذنبت لأنها أحبت آخر تاركة ذلك الراحل، وفي الطرف الآخر للظلام يبدأ الشروق.

التمعت في عينيها النيران. ألقت بالكتب الهامدة خارج البيت، وحوّلت المكتبة الباهتة إلى خزانة لأحذيتها اللامعة، ثم ذهبت مع رجل لا تفوح منه رائحة التراب.

***

الحكاية الرابعة:

سكة لا نهاية لها

انطلق القطار على سكته الحديدية والجالس إلى جواري اطمأن إلى صحبتي، وعرف أني من بلده. فتح لي قلبه، وقال:

ـ سنوات هربت من عمري. لا شيء يعادل الحياة في وطني. لحظات ونصل أليس كذلك؟

تحدث عن فرحه بالعودة والاستقرار، سيتزوج فتاته التي انتظرته طويلاً. جاءها بمال وافر، ليحقق كل الآمال التي وعدها بها. أصغيت إليه باهتمام. قال لي:

ـ ألا يكون الرجل سعيداً حين يعود من غربته، وحبيبته تشتاق إليه؟ وأي معنى لعمله وغربته دون امرأة؟ دقائق ونصل أليس كذلك؟

قلت له:

ـ من أجل هذا يعمل الإنسان يسافر ويعود.

يعلو صوت الرجل أحياناً، فتلتفت امرأة في المقعد الأمامي وهي تمسك بيد ابنها الصغير مبتسمة.

قاطعته قائلاً:

ـ إنها عودة مظفّرة، وستفرح بك بلدتنا الصغيرة.

سمعنا رجلاً كبيراً في السن في المقعد الخلفي لا ينقطع عن مواعظه نظر الجالس بجواري من نافذة القطار وتنفس الصعداء. أضاف:

ـ حين وطئت قدماي أرض الوطن نسيت المتاعب والغربة نسيت المرارة والعذاب. أشواقي ملتهبة لرؤية من أحبهم، وحقائبي ملأى بالهدايا الثمينة.

سألته:

ـ هل وجدتَ شباباً تعرفهم في الاغتراب؟

ـ هناك فقراء تركوا الوطن من أجل أن يؤمّنوا لقمة الخبز ثم بذلوا أقصى الجهود لتحسين أوضاعهم، وهناك من صار همهم أن يزيدوا ثروتهم ولا شيء آخر.. آه ما أحلى العودة!.

وفجأة صمت الرجل، امتدت عيناي إليه. بدا ساكناً متيبساً في مقعده.. ربما غلبه النوم دون أن يستمر في حديثه، ولكن هذا النوم المباغت أثار الدهشة والتعجب. كان حديثه يندلق كنهر متدفق، وهو يعلن إشراقة الأمل، وزوال الشقاء.. ولكن ماذا لو؟.. لمسته فلم يتحرك رفعت رأسه فمال مرة أخرى. لم أتوقع ما حدث، وقفتُ وأنا أرتعش أحسست أن الظلام يهبط على الكون، وأن الرجل قطعة من الليل. غير معقول. تساءلتُ

عن معنى الحياة والموت، وقفت وأنا أنظر إلى الرجل الساكن وقد ترك في سفره الأخير كل الأحبة، وكل الأصدقاء، وكل الأشياء.

التفتت المرأة في المقعد الأمامي. تنبّهت لما حدث، أثر المشهد في نفسها تأثيراً عميقاً اختلجت الدموع في عينيها ـ شدّت ابنها الصغير إلى صدرها، وهربت به إلى مقصورة أخرى، أما كبير السن الذي لا ينقطع عن ذكر المواعظ، فتقدّم وتوقف بمحاذاة الرجل المتيبّس، ورأى أن الأمر عادي كالولادة، وسقوط المطر وانبثاق النبات، وأن الموت حق، وأن هذه الدار دار فناء والكنز الحقيقي في السماء وما توعدون.

دار في ذهني "كيف يواجه أهل الرجل الساكن الموقف؟ وكانوا يتهيّؤون لاستقباله؟"

سمع الركاب بالخبر، فتوافدوا من المقصورات المجاورة، والفضول على قسمات وجوههم تأملتُ الراحل. ماذا بقي منك؟ أين ذكرياتك؟ أين آمالك؟ أين حبك؟ وهل طارت روحك إلى الفتاة التي تنتظرك على رصيف المحطة؟ وماذا تفعل بعد أن تعلم برحلتك المنكسرة؟ ربما لو بقيتَ في الاغتراب، وانقطعت أخبارك لكان أفضل لها. من يدري لعلك ستعيش في قلبها طويلاً.

جاء طبيب من إحدى المقصورات. قبض على يد الرجل كشف صدره وقال:

ـ يرحمه الله لقد جاءته ساعة الرحيل.

قال أحد العاملين في القطار:

ـ اقتربنا من المحطة وهناك تُجرى الإجراءات المعهودة من تسليم الجثة والحقائب.

بدأ الليل يهبط وقد ذهب المسافر في رحلة لن يعود منها أبداً. أحسستُ بطعم المرارة، واندسّ الحزن في أعماقي. سيحزن بعضهم برحيل الرجل، ويفرح آخرون، وربما يحسده الكثيرون على أمواله وربما يشعرون بابتهاج حين يموت الناجحون ويخفق الآخرون..

أخذت أتلفت خائفاً من خطر يتهددني. حدثني الرجل عن حبه وهو في نهاية الرحلة، فهل يستتبت الحب أجمل ما في قلوبنا؟ ولماذا يدمّر ذلك الشبح كل شيء؟ لماذا يضيع كل شيء في قرارة العدم؟

هل النجاح سراب؟ والحب سراب؟ أسئلة تدق رأسي. أسئلة ثقيلة لم أعد أقوى على الحركة أو الوقوف. يخيّم الظلام الحالك ويجثم الموت فوقي، وتفنى كل الأشياء والوجوه. أصبحت زائغ النظرات وسقطت في الممر بين المقاعد كأني أسقط في هوة سحيقة. بينما القطار يتابع طريقه بين طيّات العتمة الباردة كأنه يسير على سكة حديدية لا نهاية لها.

* * *

الحكاية الخامسة:

امرأة من نار

توجّهت نظراته إلى امرأة ترتدي معطفاً طويلاً، وتضع غطاء على رأسها، لمحته المرأة فراحت تنادي من في التراب، ودموعها تسيل على خديها الذابلين. فكر الرجل هي كتلة ثلج. هي تمثال للحزن، ولا يعلم كيف يتخيلها عروساً، وقد خلعت نعليها، وقفزت فوق الرمال الندية. يتخيلها حورية وسط الأمواج، وأصابع البحر تلاعب خصلات شعرها. يتخيلها طائراً ينشر الفرح في السماء. قال لها:

ـ لم أجد امرأة حزينة تشبهك.

لم تجبه المرأة بكلمة. تذكرت أنها قابلته في طريقها منذ أيام. تشجع وأضاف:

ـ اتركي أرض الموت والنحيب. اهجري الأرض المسكونة بالفقد والعذاب، وافتحي قلبك للريح والفضاء الفسيح.

نظرت المرأة إليه صامتة. قال لها:

ـ الحياة أمامك. الشمس متألقة. والطيور تغني على الأشجار وفوق الحجارة المبعثرة. لا شيء يعادل الفرح والحياة.

همست المرأة:

ـ لا أرى شمساً، ولا سماء، ولا أسمع أغنيات الطيور. إني أسمع نداء الراحل وسألحقه إلى عالمه الغامض.

فكر الرجل "إنه صوت خفي تتوهمه ولا يسمعه أحد سواها" نظر إلى خصلات شعرها المنسابة تحت غطاء الرأس لتطير مع الهواء. مسحت المرأة الدموع بمنديلها الأبيض. طافت حول القبر. أحس هو أن الأرض تغني تحت قدميها. توجّه إلى طرف المقبرة الخرساء محني الرأس وقد بدأ الغروب يزحف عليها.

فوجئ في الغد بها تقف على القبر. قالت:

ـ حارس المقبرة لا يكتم سراً.

كشفت أنه كان يلاحقها، حاول أن يوهمها بزيارة قبر يخصه وقال في نفسه "ما حقيقة هذه المرأة؟ متى تنسى الأشباح وتلتفّ بالألوان والعبير"؟

خرج من المقبرة ورأسه يمتلئ بالأفكار. عاد صباحاً فأخبره الحارس أن تلك المرأة ليست قريبة للراحل.

وفي المساء ذهب إلى حفلة صاخبة. وجدها ترتدي ثوباً مثيراً يكشف محاسنها وبياض بشرتها الملونة بحمرة براقة. تطير ساقاها المتألقتان في رقصة مجنونة، وخصلات شعرها تنفرط على كتفيها العاريتين. تتحوّل إلى أفعى تلوى وتنقلب ناراً ملتهبة. هي موجة بحر. هي غزالة تقفز بخفة وفرح. هي رغبات منفلتة ظمأى. في حركاتها شيء عجيب لا يستطيع تفسيره. أسرار المرأة تعرفها وحدها. معرفة كل شيء تبعث على الملل والسأم.

اشتدّ ضجيج الحفلة كإعصار عنيف مدّ الرجل نظراته نحوها وهو في أقصى الزاوية، وعندما هدأت الموسيقى تفرّق الراقصون، وجلست المرأة إلى طاولة قريبة. دنا منها والأفكار تدور في ذهنه "هذا وجه آخر لك أيتها المرأة. هل كنت في ذلك المكان الموحش الصامت تنتظرين أحداً؟ فمك ملون بحمرة متوهجة وبياض جسمك يسطع.

أأنت مخلوقة من طين الأرض؟ تعصف بك أغنيات الطين ولا تستطيعين أن تتنكري لجسدك؟ هل تفاجئينني بوجوه أخرى متعددة؟".

عرفته المرأة نظرت إليه نظرات سكرى. لم تكن تشبه امرأة الرفات والهشيم. إنها تستمع إلى نداء الطين والفرح، ومضى الرجل بها إلى الخارج.

* * *

استيقظتُ في الليل بعد كابوس مخيف والعرق يتصبّب من جسدي. أحسستُ برعشة النهاية تسري في صدري. هل هذه هي الإشارة، وهل يدنو مني الزائر الرهيب بقامته المديدة ووجهه الجامد، وعينيه الباردتين أم أن تلك علامة تدفع بي إلى قلب العالم؟ لا أعرف التخوم بين الموت والحياة.

قرأت الأوراق التي ملأتها بحكايات لا أدري كيف استعدتها ذاكرتي وأنا غارق في النوم. أردتُ أن أمزق هذه الأوراق المجنونة، ولا أعلم لماذا احتفظت بها.

□□

موت أبي عمّار

وليد قصّاب*

كانت جنازة أبي عمار جنازة فخمة مهيبة. قال أهل الحي إنهم لم يروا مثلها منذ سنوات. خرج فيها الآلاف، وتعالى من بيت أبي عمار عويل النسوة وصياحهن ولطمهن ــ وهن يشيعن الفقيد العزيز ــ حتى كاد يصل إلى عنان السماء.

وأما امرأته أم عمار فقد سقطت أكثر من مرة مغشياً عليها.. حتى ظن كثيرون أنها قد تلحق به بعد ساعات أو أيام..

شقت ثيابها، ولطمت خدودها، وذرفت من الدموع ما يملأ ((سطلاً))..

كانت تصيح بصوت يقطع نياط القلوب:

ــ لمن تركتني يا أبا عمار؟... من لي من بعدك؟

ــ لا طعم للحياة بدونك.. كسرتَ ظهري.. خذني معك .. الموت أرحم من حياة لا تكون فيها.. و.. و..

هدّاها القريبون والبعيدون.. ذكروها الصبر.. وحرمة اللطم والعويل.. وما أعد الله لعباده الصابرين من عظيم الأجر وموفور الثواب..

وعندما خرجت الجنازة من البيت، ووضع النعش في سيارة دفن الموتى، وراح واحد من موظفي الدفن يصيح بصوته الجهوريّ الشجيّ:

ــ ترحموا عليه يا إخوان.. ترحموا على الحاج أبي عمار عادل الجباصيني الذي انتقل اليوم الخميس الموافق.. إلى رحمة الله.. سامحوه يا إخوان.. سامحوه يا أهل الجيرة يسمح عنا وعنكم الله..

كادت أم عمار تلقي نفسها وراءه من شرفة المنزل، لولا أن أحاط بها جمع الحاضرين.. فهدؤوا روعها.. وسكنوا حزنها.. وسحبوها إلى الداخل..

وانطلق الجمع الغفير بالجنازة في شوارع دمشق إلى جامع التوبة في حي (العقيبة) فصلوا على المرحوم أبي عمار بعد العصر.. ثم مضوا به إلى مقبرة ((الدحداح)) فواروه مثواه الأخير..

---

* قاص من سورية.

جميع هذه تفاصيل يعرفها الكبير والصغير، وهي تتكرر مرات ومرات في كل يوم على مسرح هذه الحياة العجيبة..

ولكن الذي لا يعرفه إلا واحد من الناس، وهو الحفار أبو دياب، فشيء لا يكاد يصدق..

يقول أبو دياب الحفار: أنزل أبو عمار إلى قبره، ووسِّد فيه ووقف "الملقِّن" يعلمه قائلاً:

ــ يا عبد الله.. سيأتيك بعد قليل الملكان منكر ونكير ليحاسباك ويسألاك.. فإذا قالا لك: من ربك؟ فقل: الله ربي.. ومن نبيك؟ فقل: محمد نبيي. وما دينك وكتابك؟ فقل: الإسلام ديني.. والقرآن كتابي.. والكعبة قبلتي.. وأنا على قول: أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله..

ثم أهيل التراب على الجسد، وقرئت له سورة "يس" ثم انصرف المشيعون يجترون الأحزان والدموع..

يتابع أبو دياب الحفار قائلاً: رجعت إلى قبر أبي عمار في اليوم التالي لأكمل ترميمه وإعداده ونصب ((الشاهدة)) عليه، وبينما أنا أسوي أطرافه، وأكمل إهالة التراب أحسست بحركة في داخل القبر.. لم أصدق عيني.. ولكن الحركة كانت تقوى بما لا يدع مجالاً للشك.. ثم سمعت صوت أنين ينبعث من داخل القبر..

وقفت ذاهلاً بين المصدق والمكذب.. كان أنيناً لا تخطئه الأذن.. ثم فوجئت بالجسد المدفون المسجى ينتفض محاولاً الخروج من القبر.

يقول أبو دياب الحفار: تقفقف شعر رأسي من الخوف.. أوهمت نفسي أول الأمر أني في كابوس.. ولكن حركة الجسد قويت.. ثم امتدت يد من الداخل حتى صارت فوق التراب.. وما هو إلا وقت قليل حتى فوجئت بأبي عمار ينفض عن نفسه التراب، ثم يرفع رأسه.. ويقوم بكفنه.. وهو يصيح بي:

ــ أبا دياب.. ساعدني على الخروج.. أرجوك.. أنا حي.. أنا لم أمت بعد..

يكمل أبو دياب الحفر: مددت يدي أساعد الميت على الخروج وأنا أكاد أتجمد من الخوف.. سحبته حتى خرج.. ورحت أتأمله غير مصدق عيني.. إنه أبو عمار الذي دفنته أمس بيدي هاتين.. أهذا معقول؟ لم أستطع أن أنبس ببنت شفة.. كنت أرتجف كالفرخ الصغير.. إنه أبو عمار بشحمه ولحمه.. كان ملفوفاً بكفنه الأبيض.، ساعدته على فكه حتى يستطيع الحركة.. سقط الكفن عنه فأصبح عارياً..

قلت ودمي متجمد وكلماتي ترتجف:

ــ استتر به يا أبا عمار ريثما آتيك بشيء تلبسه.. قال أبو عمار وهو يضم عليه الكفن ويحدق فيّ بشكل مرعب:

كيف دفنتموني حياً يا أبا دياب؟

قلت مرتاعاً:

ــ حياً؟.. كنتَ ميتاً يا أبا عمار.. أنا ((غشيم)) عن الأموات؟ إني أدفنهم منذ أربعين سنة.

صاح أبو عمار وقد سقط كفنه من الانفعال:

ــ لم أمت يا رجل.. اتق الله.. هل تراني أمامك ميتاً؟ قلت: ــ كنتَ ميتاً يا أبا عمار..

عاد أبو عمار يصيح وهو يتناول الكفن ليستتر به:

ــ كنتُ ميتاً؟ هل رأيت أحداً يعود بعد الموت؟

ــ لم أر..

ــ هل قامت القيامة فأحياني الله مرة أخرى؟

ــ لم تقم يا أبا عمار.. لم تقم.. وهذا ما يحيرني.. إني لا أكاد أصدق ما أرى وما أسمع.. ووالله لولا أني أراك بعيني رأسي هاتين لكذبت نفسي.. سبحان الله.. هذه إحدى الأعاجيب..

سكت أبو عمار ــ كما يقول أبو دياب الحفار ــ على مضض.. سحبته من ذراعه وهو ملفوف بالكفن.. أخذته إلى غرفتي التي في المقبرة.. أعطيته شيئاً يلبسه.... ولما رأيته يستعد للمغادرة سألته:

ــ إلى أين يا أبا عمار؟

قال مستغرباً من سؤالي:

ــ إلى بيتي..

قلت:

ــ بيتك.. هل تذهب هكذا إلى بيتك؟

ــ كيف أذهب إذن؟

ــ لا بد من تمهيد لهذا الأمر يا أبا عمار.. إن دخولك عليهم هكذا فجأة وقد دفنوك بالأمس، وظنوا أنك مت، قد يقتلهم خوفاً..

ــ يقتلهم؟

ــ نعم يقتلهم.. تصور أن ترى أباك الذي دفنته بيديك يفتح الباب ويدخل عليك فجأة.. ماذا تفعل؟

هدأ روع أبي عمار، فقال:

ــ صدقت.. إنه أمر لا يصدق.. ما الحل إذن؟

قال أبو دياب الحفار:

ــ دعني أذهب إليهم.. وأمهد للأمر

فكر أبو عمار قليلاً.. ثم هز رأسه وقال:

ــ لا.. لا.. أنا سأذهب بنفسي.. وسأتلطف في الأمر.. ولن يحدث إلا الخير.. السلام عليكم..

***

يقول أبو دياب الحفار: خرج أبو عمار من المقبرة بالثياب التي أعطيته إياها.. ورحت أتخيل كيف يمكن أن يكون وقع المفاجأة على أسرته المسكينة.. ولم يمض إلا أقل من ساعتين حتى فوجئت بالرجل يعود مرة ثانية.. كان ممتقع الوجه، متهالكاً، يرتجف من الانفعال، ويكاد يسقط من الإعياء..

حسبت في أول الأمر أنه غير رأيه.. ولم يذهب.. ولعله اقتنع أن لا بد من تمهيد لهذا الأمر العجيب حتى لا يفاجئ أسرته مفاجأة صاعقة قد تقضي عليهم من الهلع.. قلت له:

ــ أحسنت يا أبا عمار أنك عدت.. اقتنعت برأيي أنه لا بد من تمهيد لهذا الأمر.. أليس كذلك؟

أطرق أبو عمار ولم يرد.. كان وجهه يزداد امتقاعاً.. كان على وشك أن يتهاوى.. دفعت إليه كرسياً تهالك فوقه، وراح يبكي بكاء مُرّاً لم أر أحداً في حياتي يبكي مثله..

سألته في إشفاق:

ــ ما بالك يا أبا عمار؟ افرح يا رجل.. لقد صرف الله عنك الغمة.. أحياك من بعد الموت.. كتب لك عمراً جديداً.. إن فرح أسرتك لن يكون له نظير أن ردك الله إليهم بعد أن كادوا يموتون حزناً عليك.

ازداد أبو عمار امتقاعاً وبكاء، فأكمل أبو دياب الحفار:

ــ ولكن دعنا يا أبا عمار نتدبر الأمر حتى لا يكون هول المفاجأة عليهم صاعقاً.

قال أبو عمار وهو يزداد انتحاباً وتهالكاً:

ــ لقد ذهبتُ يا أبا دياب.. لقد ذهبت..

ــ ذهبتَ؟

صحت غير مصدق. يقول أبو دياب

ــ أجل ذهبت.. وليتني لم أفعل..

صحت مرة أخرى:

ــ حدثني بما حصل يا أبا عمار.. هل حدث مكروه؟

نهض أبو عمار.. بدأ يخلع الملابس التي أعطيته إياها..

قلت مستغرباً:

ـ ماذا تفعل يا أبا عمار؟

قال وهو يتهاوى على الكرسي:

ـ أين الكفن يا أبا دياب؟..

ـ الكفن؟

ـ أجل.. كفني.. أين كفني يا أبا دياب؟ ..أعطني إياه..

قلت وأنا أنظر إليه مشفقاً مستغرباً:

ـ لماذا؟ ..ماذا تريد أن تصنع بالكفن؟

قال أبو دياب الحفار: كان الرجل يزداد امتقاعاً وشحوباً.. وكان نحيبه يزداد.. أحسست أن الرجل في وضع غير طبيعي، وأن أمراً جللاً قد حدث له.. اقتربت منه.. وضعت كفي على كتفه.. كان بارداً كقطعة الثلج، صحت به:

ـ ما بالك يا أبا عمار؟ ..لماذا لا تقص علي ما حدث؟ خرجت الكلمات من فمه كالحشرجة:

ـ ماذا أقول لك يا أبا دياب.. ليتني لم أذهب.. ليتني لم أسمع شيئاً من كلامهم.. ليتني بقيت مخدوعاً بهم..

انقطع نفسه، وبدا وكأن روحه تخرج:

ـ ماذا حصل يا أبا عمار؟.. أكمل..

أكمل أبو عمار وروحه تكاد تخرج مع كلماته:

ـ ما إن وصلت إلى بيتي.. ووضعت إصبعي على الجرس أهم بضغطه حتى تناهى إليّ كلامهم.. لم أصدق أذني.. أيعقل أن يكون هذا ما يشغل بالهم بعد يوم واحد من موتي؟ ..هل نسوني بهذه السرعة ولم يعد يهمهم مني إلا ما خلفته من المال؟ كانت أصواتهم عالية.. كانوا يختصمون على التركة.. آه.. يا أبا دياب.. لن تصدق ماذا كانوا يقولون.. آه.. ماذا أقول لك.. المرأة والأولاد كانوا.. ماذا أقول لك؟.. ولماذا أقول؟

أين كفني يا أبا دياب.. أعطني كفني.. أريد أن أعود إلى قبري.. والله إن بطن الأرض أرحم من ظهرها..

ولم يستطع أبو عمار أن يكمل حديثه.. تحشرج صوته، رحت أستحثه:

ـ قل يا أبا عمار.. فضفض.. ماذا حدث؟

سقط أبو عمار من على الكرسي.. اقتربت منه أريد أن أساعده على النهوض.. كان جثة هامدة..

يقول أبو دياب الحفار: فكرت طويلاً ماذا أفعل؟ وأخيراً أحضرت الكفن.. لففته به.. ثم سحبته إلى قبره، وأهلت عليه التراب.. وكأن شيئاً لم يحدث..

□□

راقصات النار

محمد أيمن كريم الدين *

خرجت الأسرة لتأدية الواجب في عرس لأحد الأقارب، وبقيت وحدي في البيت فقد كنت أعاني من بعض المتاعب الصحية، ارتفاع في درجة الحرارة، وألم في المعدة.

كنا في فصل الشتاء وكانت الليلة باردة جداً، ولا أدري سبباً يتعجل العروسين للزواج، فمن الأفضل لهما وللمحتفلين بهما لو أجلوا العرس إلى الربيع أو الصيف، ولكنها قاطرة الفرح التي لا تنتظر.

أعددت لنفسي كأساً من الشاي الساخن، وجلست على الأريكة متدثراً بغطاء سميك، ارتمى فوق رأسي وكتفي، وراحت المدفأة تعرض راقصات اللهب المتوالية والمتطاولة، كلما ألقمتها قطعة من الخشب، فتمنحني دفئاً لذيذاً يسري من المدفأة إلى أوصالي، ومددت رجليَّ أنعم بهذا الدفء الوفير.

رشفت رشفة من الشاي الساخن، وضغطت بأصابعي آلة التحكم بجهاز التلفزيون فاندلعت من الشاشة الصغيرة جوقة من المغنين، ثم ضغطت أخرى فظهرت جوقة من الرياضيين ثم السياسيين ثم.. ثم.. ثم..

إنها نعمة كبيرة أن تأنس في الليالي الباردة الموحشة بمثل هذه المجموعة من العروض المنوّعة، فتختار ما تشاء دون عناء، وإلا لكان الليل بعباءته السوداء، وأزيز رعده، ووميض برقه الذي تتشقق له الظلمة، سمرك الوحيد في ليلة طويلة باردة كهذه.

شق البرق عتمة الليل وأنا خلف النافذة، فقلت يا سبحان الله، ثم لم أكترث مزق الرعد السكون، دون أن أهتم له، طرقت حبات المطر على زجاج النافذة تستعطفني كي أسمح لها بالدخول، لكن الزجاج منعها وقلت لا يعنيني.

وفي لحظة أسرع من طرفة العين انتفضت الكهرباء في الغرفة، بل في المنزل، بل في الحي كله، لمعت بقوة ثم هربت بعيداً عن المصابيح.

سادت عتمة مخيفة، وانكشف عني الغطاء، وصرت وجهاً لوجه مع راقصات النار التي زاد وميضها واحمرارها، وكأنها ستخرج من أسرها لتراقصني، ثم لتأكلني لا محالة.

أسرعت أنظر من النافذة فقابلتني حبات المطر تستدرجني لأفتح النافذة، فهي تحس بالبرد مثلي. فعدت أدراجي خشية ألا يستطيع زجاج النافذة دفعها عني.

الشارع مظلم ظلمة حالكة، يضاء فجأة بوميض يخطف الأبصار، فتتحرك أشباح الأبنية والأشجار المتراصة على جانبي الطريق ثم تختفي.

لا أحد يعبر الشارع، وهل من فاقد عقله يسلم نفسه وروحه إلى هذا الزمهرير، وتلك العاصفة، كي تعبث به.

ابتعدت عن النافذة بسرعة ولجأت أحتمي بالكرسي الذي كنت أجلس عليه شددت الغطاء السميك فوق رأسي، لقد أشعرتني الوحدة بالخوف رغم أني أقبع خلف جدران سميكة وزجاج قوي.

هدأت العاصفة وسكن الرعد وضعف وميض البرق، واتزنت راقصات النار في فم المدفأة الجائع، ثم فجأة دبت الحياة في عروق أسلاك الكهرباء فانتشر الضوء من بناء إلى آخر، بل من غرفة إلى غرفة.

لعن الله الهواجس والوساوس إنها تسري في الجسم فيتبعها الخوف والقلق أينما سرت.

ضغطت بأصابعي آلة التحكم، لكن جهاز التلفزيون لم يستجب، ولم تخرج حتى جوقة رثاء، ضغطت مرة ثانية وثالثة، لكن الجهاز كان كتلة ميتة لا حياة فيها، أسرعت إلى النافذة، فاجأتني حبات المطر تتحين غفلة أفتح بها النافذة لتنقض عليّ، لكنني كنت حذراً وحريصاً، فاكتفيت بالنظر من خلف الزجاج إلى البيوت المضاءة عبر امتداد الشارع فأنست منها خفراً وخجلاً، وهي تطل بأنوارها الواهنة، فالناس سهارى، ولا شك أن جوقات السمر تملأ أجهزتهم ومنازلهم، إلا أنا، فقد صرت حبيس هذه الغرفة.

ما من عطل في جهاز التلفزيون، فالكهرباء تدخل إلى أرق مسامات جلده إذاً، فالمشكلة لا بد أن تكون في الصحن اللاقط للإشارات على سطح العمارة، وتلك مسألة فنية، غداً سأحضر الخبير لإصلاح العطل الذي لا بد أصاب الصحن اللاقط بسبب العاصفة.

عدت إلى مكاني، وتدثرت بالغطاء من جديد وجلست أحملق في راقصات النار تارة، وفي الجهاز الميت تارة أخرى، وكأس الشاي التي فرغت، بالساعة التي تدل على أن الليل في ثلثه الأول، وما يزال في الليل أكثر مما انقضى. لن يعود الأهل إلا قرب الفجر، وقد ينامون عند العم أحمد.

غزاني الملل وأحاط بي الضجر، أمسكت الهاتف أدرت القرص بأصابعي المرتجفة، رد صوت على الجانب الآخر.

ــ لا نستطيع مساعدتك في هذه الليلة العاصفة، العطل قد يكون بسيطاً كما تدعي، اتصل غداً، أي مجنون يخرج في هذه الليلة الغاضبة. توت، توت.. توت.

أغلق الرجل الخط من جهته ولم يكترث لحالي الضجرة، أحسست بانعزالي عن العالم، وأحسست بالسأمة والتعب، رفعت الغطاء عن كتفي ورحت أذرع الغرفة جيئة وذهاباً، أجلس تارة وأقف أخرى، أبعثر الأشياء على الطاولة، ثم أعيد ترتيبها. الساعة تتحرك ببطء شديد، الدقيقة تمر كأنها سنة، دهر من العذاب. ارتفعت حرارتي كثيراً، ونبتت على جبهتي حبات عرق باردة، أحسست ألماً في رأسي وأطرافي وأمعائي وثوبي ودثاري، وتساءلت كيف كان الناس يعيشون في عصر ما قبل التلفزيون، لقد كانت لهم طرائق في الحياة والسهر، كان لهم قمرهم ونجومهم وأحلامهم الراعشة. أما الآن فقد أصبحنا مدمنين على هذا الجهاز الذي أسرنا بحماسه وألوانه، وحكاياته.

يا لها من ليلة ليلاء.. سرمدية لا تنتهي. ليلة تحليتُ فيها بأساور من العتمة والعزلة والمرض، ثم هذا الجهاز اللعين الذي بات أصم أبكم..

لمَ لا يكون العطل بسيطاً كما قال الخبير الفني.. أليس بإمكاني أن أستكشف العطل فأصلحه، بما يميزني الخبير.. الصحن اللاقط موجود.. والأسلاك واضحة.. والسطح قريب والعاصفة قد هدأت.. إنه القرار الصائب.. فبضعة دقائق من الجهد قد تعيد البهجة، وتطلق الجوقات، وتجعل الأمسية ممتعة. ارتديت معطفاً سميكاً.. ووضعت قبعة من الصوف فوق رأسي.. حملت مصباحاً يعمل بالبطارية، أيقظت نوره الواهن.. إنه يكفي لأتبصر طريقي في العتمة..

خرجت من باب المنزل وأوصدت الباب، دسست المفتاح في جيبي.. ثم صعدت أرتقي السلام المؤدية إلى السطح.

نسكن في الدور الرابع من العمارة التي ترتفع سبعة أدوار، وعلي أن أصعد ثلاثة أدوار للوصول إلى فتحة السطح.. لم أشأ أن أستعمل المصعد فأنا حريص، ولربما انقطع التيار الكهربائي فبقيت حبيس المصعد.. هاهي بوابة السطح على مقربة مني.. لقد كان الهواء العاصف يؤرجحها، ولذا فقد وضعوا حجراً كي يمنع تحركها وانغلاقها، ولما عبرت البوابة إلى السطح انقضت علي وحوش الليل الباردة القارصة، وأحاطت بي حبات المطر المفترسة، فقد ظفرت بي صيداً سهلاً، فانقضت على رأسي وأكتافي ويديّ.. لكنني إلى هذه اللحظة كنت بمنأى عن أنيابها وأظافرها.. أضأت عين المصباح، وجهتها إلى مسقط الصحن اللاقط،

لكن ضوء المصباح تبدد إذا سطعت ومضة برق رسمت خطوطاً متعرجة كهربية وسط السماء.. فأضاءت السطح، بل المدينة بأسرها، ونظرت مغتنماً نورها الفضي المتوهج فأبصرت السلك المتجه من المنزل إلى الصحن اللاقط قد أفلت من مشبكه في قاعدة الصحن، وتدلى إلى الأرض.. أيقنت أن الأمر بسيط، وما هي إلا ثواني معدودة حتى أعيد شبك السلك وأحكم ربطه، فتعود الأنغام لتنساب من الفضاء إلى اللاقط إلى جهاز التلفزيون اللعين، وأعود إلى أنسي ومتعتي.

الصحن اللاقط على مرتفع من السطح.. مددت أصابعي حاملاً السلك المقطوع، لكن مشبك اللاقط كان بعيداً عن متناول يدي، وأنا غير قادر على الوصول إليه لأحكم ربطه.. فجسمي النحيل وقامتي القصيرة لا توصل أصابعي إلى المشبك، ودون تفكير أو تردد أسرعت إلى الحجر الذي يحجز باب السطح فدفعته إلى أسفل الصحن اللاقط، ويا لها من متعة وشعور بالنصر وأنا أصعد فوق الحجر لتصبح يداي على التصاق بالسلك المقطوع ومشبك اللاقط.. وما إن مددت يدي حتى لمعت السماء بوميض ساطع، وزمجر رعد مخيف، ولفت الريح المكان، وانهمرت أنهار من المطر متواصلة، فأصبحت أسفل شلال من الماء.. ورغم هذا فقد أمكنني ربط السلك بالمشبك في مكانه ويا لها من متعة وفوز.

نزلت عن الحجر.. مسحت عن وجهي حبات المطر.. أحسست أنفي قد تورم وصار ساخناً، أسرعت إلى باب السطح لأعيره إلى السلم.. لكنني فوجئت أن باب السطح قد انغلق بعد أن أبعدت الحجر الذي كان يمنع انغلاقه.. تلمست بأصابعي صفحة الباب أبحث عن المقبض، فلا شك أنني سأدير المقبض فينفتح الباب وأعود من حيث أتيت.. لكنني لم أعثر على مقبض للباب.. وتذكرت أن سكان العمارة قد نزعوا المقبض الذي من جهة السطح وأبقوا المقبض الذي من داخل العمارة، وإذن فالباب قد انغلق ولا يمكن فتحه إلا من الداخل.. الأمر بسيط فلأقترب من الحافة ولأصرخ على أحد الجيران القريبين من السطح، فيأتي ليفتح الباب.

حين وصلت الحافة حملتني الريح الشديدة، وكادت ترفعني فوق سور السطح لتلقي بي من أعلى العمارة إلى أسفل الشارع.. كن حذراً.. تمسكت بحافة السور..

البيت في الأسفل مضاء فلا بد أن سكانه ساهرون.. وأطلقت صوتاً قوياً: يا أبا محمد يا أبا محمد.

لكن رعداً زمجر وابتلع الصوت الذي أرسلته، وما كان ليصل بأية حال إلى أسماع أبي محمد أو غيره.

من مَن البشر يستطيع أن يلتقط صوتاً ضعيفاً وسط هذه العاصفة الهوجاء المزمجرة؟ إطلاق الصوت لا يجدي نفعاً فلأطرق بقدمي على السطح وسيسمع أبو محمد صوت الطرق ويأتي لإخراجي، بل لنجدتي وإنقاذي، لكن قدميّ الواهنتين وسماكة السطح جعلت صوت الطرق ضعيفاً لا يمكن أن ينبه أحداً.

غزاني قلق وخوف ومطر ورعد وبرق ورياح، وألفيت نفسي أتأرجح بين هذه اللطمة وتلك، وفاجأتني عاصفة أشد من الأولى، تصفعني وتعضني بأنيابها وتغرس أظافرها في أوصالي التي راحت ترتجف كالعصفور بلله الماء. لقد حظيت بصيد سهل، دخل البرد القارس من أنفي وعيني وفمي وأصابعي إلى أبعد نقطة في جسدي، ولم تفلح الحرارة المتأججة في جسمي في تخفيف هذا البرد.

ماذا أفعل؟ سأبقى حبيس السطح حتى الصباح، وربما طيلة النهار المقبل ومن سيتنبه إلى رجل أخرق يلهو مع العاصفة، ربما لا يصعد أحد إلى السطح أياماً كيف يصعد والعاصفة متواصلة.

أحسست بالإعياء والإقياء، بل فقدت الإحساس في أطراف أصابعي ثم في جسمي كله، وصرت كتلة لحمية مثلجة، قابلة للتجمد. إنه قدري ومصيري ولا شك أنني ساهلك قبل أن يأتي أحد لمساعدتي وإنقاذي، وتذكرت أن الكثير من الناس يقضون في مثل هذه الليالي المزمجرة ويموتون برداً وتجمداً، إنه الموت يحاصرني مثل قط شرس، وكنت الفأر السمين الذي أدرك نهايته..

فجأة لمعت في خاطري المتقد ـ حباً بالحياة وتعلقاً بها ـ فكرة لا أدري إلا أن الله وحده هو الذي ألهمني إياها، فكرة قد تكون هي المنفذ الوحيد إلى الحياة والنجاة، وإلا فإن برد العاصفة سيفترسني.

تحركت ببطء، نزعت المعطف الذي يقي جسدي وقابلت الهواء المثلج بصدري العاري، وألقيت بالمعطف فوق فوهة إحدى المداخن التي يتصاعد منها دخان المدافئ، أية مدخنة لا أدري، لا تسألني فالمداخن التي على السطح كثيرة، بعضها كان ينفث دخانه وبعضها الآخر استسلم لنوم عميق. قدرت أن المعطف سيمنع الدخان من الصعود إلى أعلى، سيحبسه داخل المدخنة ومن ثم لا بد أن يصعدوا إلى السطح لمعرفة سبب الدخان المتسرب إلى بيوتهم، هذا ما سيحدث بالطبع، ولن يحدث أمر مغاير.

اصطكت أسناني، لم أعد قادراً على إيقاف حركتها المرتجفة، انزويت إلى ركن في السطح أنتظر مصيري، مر وقت طويل لكن أحداً لم يصعد إلى السطح، ربما كتمت المدخنة التي تفضي إلى منزلي، وعندها لن ينتبه أحد لوجودي ولو ملأ الدخان كل منزلي، كما أنني لا أستطيع استعادة المعطف، فأنا لا شك سائر إلى الموت.

تذكرت أمي وأبي وأخوتي تذكرت رفاقي وأصحابي، استعدت أسماء الجيران، ثم نظرت إلى السماء ورجوت الله أن يرحم ضعفي وأن يتغمد هذا الجسد وتلك الروح بالغفران والقبول. فسواء رضيت بالموت أم رفضته فهو آت إليّ، آت من حواف السطح ومن فم الرعد وعيني البرق، آت مع حبات المطر التي أصبحت حبات برد متوحشة ترجمني دون شفقة. أمر مؤسف أن يموت الإنسان هكذا ببساطة دون هدف ودون رسالة يؤديها، ولكن الموت لا يحتاج إلى مسوغات إنه يأتي إلى الأقوياء مثلما يأتي على الضعفاء، لا أحد يفلت منه، ولكن أن تموت على هذه الصورة في هذه الليلة الباردة فهو أمر يصمني بالغباء.

رفعت أصبعي أتشهد، لقد تقطعت أنفاسي وخرجت كتلاً من فمي، شعرت بأن شفتيّ كالرغيف السميك، وأن أصابع يدي مثل أصابع (البوظة) التي يلعقها الأطفال في الصيف الحار، الصيف، الحار، تلك المسميات فقدت معناها في ذاكرتي، مت شجاعاً أيها الرجل على أي قناة تشاء، وعبر أية جوقة راقصة، مت أيها الغبي الطفيلي المستهتر، وليرحمك الله فقد كنت ولداً طيباً، وإن كنت لم تفد أحداً فإنك أيضاً لم تؤذ أحداً، مت، فالموت.....

لكن جلبة تناهت إلى سمعي الضعيف، ثم قرقعة قرب السطح، ثم فُتح باب السطح ودلف منه ثلاثة شبان يحملون مصابيح يدوية، مروا من جانبي، لم يتعثروا بي ولم ينتبهوا لوجودي، مروا وتجاوزوني إلى المدخنة التي عليها المعطف.

هتفت أنقذوني ساعدوني أنا هنا عند أقدامكم، لكن صوتي لم يخرج، ولم يسمعه أحد.

قال أحدهم: لا شك أن الريح حملت هذا المعطف وألقته على فوهة المدخنة. نزعوا المعطف، فتصاعدت كتلة من الدخان بسرعة إلى أعلى فأعلى.

عاد الشبان أدراجهم، وبدأوا يخرجون واحداً تلو الآخر، ولما أحسست باليأس من أن يتنبهوا لي، سرت رعشة الموت والحياة في جسدي، وأحسست بالروح تنسل من أصابع قدميّ إلى صدري إلى حلقي، فانتفضت في مكاني، ويبدو أنني استرخيت، فانحنى الجسم منكباً على الأرض، وهنا تنبه الشاب الثالث إلى الحركة المريبة التي صدرت من جانب السطح فسلط ضوء مصباحه ليكتشف وجودي. ندت عن الشاب صرخة مزلزلة تنبه الشابان اللذان غادرا بوابة السطح، فعادا وسلطا أنوار مصباحيهما حيث يشير الأخير، ليكتشف الجميع رجل الثلج المحنط.

□□

المَنْجَم!!

محمد نشمي كلش *

أطبق باب البيت وخلع معطفه، امتدتْ أصابعهُ لتشعلَ النور لكنّه انتبه إلى أن الرؤيا جيدة من خلال أضواء الشارع المتسللة عبر ستائر النوافذ، على الأقل لجلسة يعيد فيها ترتيب بعض حساباته.. جلسة ليست كغيرها من اللواتي اعتاد أن يقضيها في نهاية كل أسبوع!... جلسةٍ لطالما تهرب منها حتى خال نفسه أنه يخشى مواجهة بعض الأمور التي قد توقظه على حقائق لا بد منها. ولكن اليوم لا مهرب منها، لذلك جاهد كي يصطاد مساءاً هادئاً يليق بالاحتفاء بما هو جديد، وكأنه على موعد مع ضيوف أعزاء تنهد بعمق وهمس في أذن الفراغ.. مغمضاً عينيه ومحاولاً الاسترخاء:

ـ يا اللـــــــه!!!!

مشكلته أنه مهووس بالمصطلحات، يظن دائماً أن إطلاق التعبير المناسب على الأزمات التي يمر بها الإنسان تساعده على معرفتها جيداً، وعدم الخلط بينها وبين غيرها من المتشابهات، حتى إنها تفتح لنفسها ممرات خاصة داخل الدماغ تعمل وحدها مجرد أن يذكر الشخص المصطلح الخاص بها.

لذلك كان يطلق على مشكلته الأساسية في جلساته مع نفسه وأصدقائه مصطلح "أزمة منتصف العمر" هكذا دائماً يصل إلى مكان يكون قد بذل له قصارى جهده.. مكان تتضارب فيه مفردات الحياة الضرورية للعيش مع الرغبة غير المعروفة، والتي غالباً ما تكون بعيدة عن النظر.

فكر أنها ربما تكون أزمة الهوية والانتماء، أو ربما عليه البحث من معتقداتٍ جديدة غير المعروضة في واجهات محلات الفكر... معتقدات غير مرئية..

ـ ولم لا؟! (مُحدثاً نفسه.. وهو في أوج استرخائه) لطالما أردت العيش مع الأشخاص غير المرئيين الذين أمر بقربهم يومياً.. وأكون أحياناً أولئك الأشخاص.. أبو ماهر السمّان.. جارنا أستاذ التاريخ.... الخ... أو حتى أولئك الموجودين في الكتب والذين يعيشون في ذهني دائماً. مستحيل أن تكون أزمة انتماء (رفع صوته مخرجاً نفسه عن حالة الاسترخاء وكأنه يخاطب شخصاً ما) قبالته.

أنا أعرف من أكون (قالها مغمضاً عينيه ومُعيداً نفسه سيرتها الأولى).

* قاص من سورية.

ربما تكون الأزمة في الحلم.. أشعر أني لا أعيش حلمي! رغم ما أسعى إليه..

هل من المعقول أنني أعيش حلم غيري.. أبي مثلاً أو أمي أو ربما مدرسي في الابتدائية، نعم فإذا لم تعط حلمك الزمان والمكان اللذين يحتاجهما فسوف تقضي أفضل وقت في حياتك في مساعدة الآخرين على تحقيق أحلامهم... ولكن أنا أعرف تماماً ماذا أريد!!!

ـ لكنك لا تعرف كيف تصل إليه!!" سكن تماماً محاولاً أن يتأكد من أن هذا الصوت من عالمه الآخر.. فهي جملة مهمة، لذلك عمق استرخاءه بأن أخذ نفساً عميقاً وكتمه ضعفي الفترة.. ثم زفره بهدوء لفترة أطول، يقال بأن هذه الطريقة تجعل الدماغ على موجة ألف حيث يستطيع الإنسان بواسطتها أن يتواصل مع عالمه الداخلي.

ـ هل تسمي هذا تفكيراً؟؟! أنت تسمعني أليس كذلك؟ ما يدور في الذهن طوال الوقت ليس بالضرورة أن يكون تفكيراً؟

ـ ومن تكون؟

ـ طريقة التفكير التي أوقعتك في مشكلة لا تصلح لإخراجك منها!

ـ تتكلم كمدرس التاريخ... جارنا، أتعـ....

ـ ليس المهم من أكون أو من نكون؟ أنا شخص من عديدين سئمنا ما أنت عليه.

ـ وما همّكم أنتم؟

ـ نحن للأسف ارتبط مصيرنا بما تفكرون وتشعرون به معشر البشر... والقليل جداً منكم من يستدعينا ويصغي لما قد نشاركه إياه.. والقليل يعرف هذه اللعبة ويعرف أصلاً بوجودنا.. فالقصد من التفكير تقديم الكم المطلوب من الشعور، أي محاولة توجيه الشعور وتوضيح الفهم.

ـ تقصد.. كالسيارة التي تقاد ببراعة.. لا يعني أنها تسلك الطريق الصحيح!

ـ صدقت! إذ يكون قد فاتها منعطف مهم.. ها أنت تعرف اللعبة وما علينا إلا نبدأ لكن هناك أمران: ستبقى مُغمض العينين، وسأجلب أحد أصدقائنا كي تصبح جلستنا أغنى!

ـ لكن بشرط! أن يبقى أحدكما على اليمين والآخر على اليسار كي لا تتداخل أصواتكما ببعض.. هل أنتما موافقان؟

(همستان في أذنيه وكأنهما صدى لصوت واحد.. ولكنه قرر ألا يكترث فهي لعبة.. وفي أسوء الأحوال إذا لم تنفع لن تضر، لذا قرر المتابعة)

ـ هل تسمعنا؟ (قال الأول من اليمين)

ـ نعم أسمعك.... لكن أنت فقط

ـ وأنا؟؟!! (قال الثاني من اليسار)

ـ الآن أسمعكما.

ـ اليميني: لنحدد أولاً ما هي مشكلتك؟

ـ لو كنت أعرف لما أودى بي الحال أن نلتقي في هذا الجو الـ....

ـ اليساري: الـ "...."، لا يهم فقط أخبرنا هل تعيش حياةً حقيقية؟

ـ أنا؟.. أنا أسعى إلى النجاح.

ـ اليميني: عرف النجاح؟ (يقطب حاجبيه مستغرباً وبانزعاج... وينقذ اليساري الموقف)

ـ اليساري: أنت تريد أن تكون من الناجحين في الحياة، ولكن كل ما قد تعلمته لا يضعك إلا في صفوف... صفوف لنقل الحكماء.. فالمعرفة لا تصنع منك ناجحاً فقط العمل من يضعك في صفوف الناجحين! ولكن قل لنا هل تريد من الحياة فقط النجاح؟

اليميني: أنت بهذا الهدف وحدة ترضي غريزة أحدنا فقط! ماذا عن السعادة، الحب... الروح.؟

ـ كلامكما جميل وعميق وأشعر أنني تحدثت به كثيراً مع نفسي حتى إني أدرجه تحت مصطلح "أزمة التوازن النفسي" ولكن دعونا نتفق على كل شيء أولي..، تعالوا نخرج من ذهنية إنّ وأخواتها التقريرية والتي تبالغ بالإرشاد والوعظ... وندخل في ذهنية كيف وأخواتها التي تساعد في تقديم الطرق والخطوات.

ـ اليساري: بالتأكيد... اسمع... الحياة وقت مخصص لك على الأرض.. محدود.. فما تخصّصهُ للعمل هو ثمن النجاح.. وما تخصصه للعب هو سر الشباب.. والقراءة منبع الحكمة.

ـ اليميني: (مقاطعاً): والوقت الذي تخصّصهُ للود والعطاء طريق السعادة والمخصصُ للحبِ هو متعة الحياة أما الضحك فهو موسيقى الروح.

ـ ولكن الحياة ليست بهذه البساطة، فيها مشاكل.. بل لعنات!

ـ اليميني: بالنسبة للمشاكل كل واحدة تحمل بداخلها هدية، فقط ابحث عن الفرص التي تقدمها لك المشاكل.

ـ جميلة هذه الفكرة وهي تحتاج إلى مهارة الفصل بين الحواس!

ـ اليساري: أظن أن مشكلتك الأساسية تكمن في عاداتك السيئة.

ـ عادات سيئة؟!

ـ اليميني: (بخبث): نعم.. نعم نعم فنحن نعرف عنك كل شيء.

ـ اليساري: العادات القديمة أشبه بالبيت تفعلها لأنك ترتاح لفعلها.. فقط لا تخف من ترك بيتك العقلي الذي تعيش فيه وانهض لتبني في عقلك بيتاً آخر جديداً أكبر وأكثر سعادة ثم اذهب لتعيش فيه.

ـ اليميني: العادات السيئة مثل القيادة وأنت تضغط على الفرامل أو كالسباحة وأنت تلبس الحذاء!!

ـ اليساري: ما الذي يجعلك سعيداً؟؟!!

ـ بصراحة تضعونني أمام أسئلة أشعر أنها عامة!! أشياء كثيرة تسعدني.

ـ اليساري: أعني هل تخاف من الموت؟؟

ـ أكرهه.. وأخافه لأنه سارق لا يحترم الوقت! أليس الموت هاجس المبدعين... الكثير من العظماء كان محركهم الأساسي خوفهم من الموت لذلك فعلوا ما فعلوا انتقاماً من الموت، على الأقل هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة على هذه الأرض!

ـ اليساري: هذه فكرة مغلوطة.. من الأشياء التي تساعدك على معرفة ما إذا كنت تحيا حياة حقيقية أم لا.. هي مدى خوفك من الحياة.

ـ اليميني: يعني أفضل هدف هو الذي يجعلك وأنت ترقد على فراش الموت تعرف بأنك عشت حياتك حقاً، لأنك ببساطة فعلت ما جعلك سعيداً.

ـ ولكن...

ـ اليساري: (مقاطعاً): ولكن عندما تعيش حياتك لذاتك فقط.. تبدو لك الحياة قصيرة، تبدأ مع بداية وعيك بأنك أصبحت تعي... وتنتهي بانتهاء عمرك المحدود... لكن عندما تعيش لفكرة سامية فإن الحياة تبدو طويلة وعميقة، تبدأ من حيث بدأت الإنسانية وتمتد إلى ما بعد مفارقتك وجه الأرض.

ـ الرسالة يعني! ولكن ليس هناك مجال في الواقع كي تكون الأمور بهذه المثالية.

ـ اليميني: صراعات مثلاً!

ـ وتناقضات أيضاً! أحياناً أشعر أنني خمسون جزءاً موظف.. كاتب.. عاشق.. ابن.. أخ.. الخ.

ـ اليساري (بتحفز): الانسجام!! ببساطة ماذا يريد الموظف الناجح؟ الأخ الناجح؟...

ـ اليميني: ولكن عليك أن تميز ما هو هام بالنسبة لك؟ وما هو أهم؟ وما هو أقل أهمية؟

ـ ولكن جميع مهم.

ـ اليميني: ضع معياراً لمعرفة الأهم! الانسجام بين هذه الشخصيات يرتبط بالقيم التي يؤمن بها، حدد مثلاً معيار ما هو هام لي وهام لغيري بنفس الوقت!

ـ اليساري: صحيح! الصراع يحدث عندما تخصص القيمة التي لديك، أو عند عدم تجانس القيم التي تؤمن بها.

ـ اليميني: لكن يجب أن تعرف أن تعدد الشخصيات هو من خصائص الطبيعة البشرية ما دام كل جزء على علم بوجود الأجزاء الأخرى. فعلى قدر مسؤوليات المرء.. يُحترم، أما إذا كان أحدهما لا يعلم بوجود الأجزاء الأخرى فسوف تكون أمام فصام في الشخصية.

ـ فصام؟ نعم كنت على دراية بهذا المصطلح لقد عرفت صديقاً كان في أوج إبداعه ثم سمعت أنه انتحر، ولما سألت عن السبب قالوا: الفصام!

ـ ولكن ماذا عن مطاردتي لأشياء أجهلها، أشياء غير مرئية.. أحياناً أقول المال..؟! وأحياناً الحب..؟! ربما كانت فرصة أخرى؟؟ ماذا عن ذلك؟.. هل تسمعان؟! شعر بالصمت يلف المكان... وكمن يستيقظ من

نوم عميق فتح عينيه ببطء شديد ليجد نفسه وحيداً... بقي على جلسته قليلاً متأملاً ما حدث، نهض... أشعل النور نظر في المرآة... أشعل سيجارته ساحباً نفساً عميقاً... ثم ذرّاه ببطء. كانت دوائر الدخان تتشكل أمامه وهو يشحنها بالمزيد!

شرد في تموجاتها. حاول أن يرسم منها لوحةً ولو للحظة... كانت تشير إلى الحياة.

ابتسم. مد أصابعه كي يلمسها.. لكنها تلاشت، شعر برغبة في الانطلاق!!

أطفأ النور ثم أطبق الباب وراءه.. وانطلق!

□□

فضـــــاء بـــــلا هداية، وطيور

رامي الإبراهيم *

الدخول إلى عالم لوحة، كالوقوف أمام مكتب كبير، يمتد عرضانياً أمامك يجلس خلفه أستاذ وقور.. لا يعير اهتماماً لارتباكك، وما إن تهم بالكلام حتى يطلب منك تعديل هيئتك، أو ربما هو كمغازلة مراهق لامرأة في قمة نضجها تقول له: لا يا خالتي هذا لا يجوز...

ولكن وفي كل الأحوال تبقى اللوحة جسداً يتشهى عربدة الفرشاة والفرشاة هذي ذراع الرسام... فهي ذراعك...

ولكن اللوحة وكأي امرأة هجرتها طويلاً لن تعطيك حضنها أو حتى وجهها حتى ترى في ارتباكك وارتعاد يدك ما يرضي غنجها وكبرياءها الجريح. اللوحة أمامك.. وأنت: من أين تبدأ؟...

تتذكر نصيحة أحد الرسامين الأصدقاء بالبدء بالأزرق السماوي عندما تحتار، لأن في شفافيته ونعومته مالا يجرح بياض اللوحة. وأنت به تستطيع أن تتقدم خطوة والتمهيد للون آخر، فعندما ترسم نهراً يكون الأزرق هو السطح بينما يكون الأبيض ما يوحي لك بالعمق والامتداد، كما وقد يكون الأفق...

اللوحة أمامك.. وأنت ..وكالتلميذ الذي يهرع إلى أستاذه عندما تغلق في وجهه دروب الحل، تعود إلى أستاذك فاتح.. فاتح المدرس ..تنظر لوحته على الجدار "هجرة الطيور والأطفال" اللوحة التي قمت برسمها نقلاً عقب وفاته. من أجله من أجل فاتح.. الذي هاجر عندما عدت إلى الكليّة... "هجرة الطيور والأطفال" كانت اللوحة الأثيرة لديك، وأنت تدري لماذا اخترتها.. والوجوه التي قذفت بحدة للجانب بينما الأجسام تتجه أماماً. العيون التي أغمضت وضغطت لتحمل وتنقل وتعبر عن الحزن الذي لا يسمح بالنظر ولا يتقبل الهجـــــــــــــــــــــــــــــرة اليـــــــــــــــــــــــــــد..

يد الأم اليمنى.. تحمل طفلتها ..تتمسك بها تضمها ...تتجه إلى أعلى حركة اليدين تعكس تضاداً صارخاً... الأخت الطفلة تلوح للطيور التي توحي أجسامها المائلة بأنها مسافرة...

---

* قاص من سورية.

اليد.. التي تمتد إلى الفرشاة.. ترتعد ...اللوحة ..هذه القوية العنيدة والشامخة والتي تفاخر في عذريتها وفي نقاء بياضها تتجه إلى أعلى ..يدك المخطئة تهوي إلى أسفل ترى إلى اللوحة تحدثها:

لماذا؟!..

ـ أنت هجرتني.. ومن قبلي هجرت أهلك.. كيف أثق بك عد إلى أهلك.. أكمل بلوغك ثم تعال إلي.. فما زلت صغيراً على حمل الفرشاة..

ـ لكن أهلي.. هم السبب.. كيف أرسم في بيت يسوده الصراخ والضجيج.. وتكوّم فيه صحون الطعام غير نظيفة، وترمي فيه الثياب دون أدنى ترتيب.. ولا تحافظ فيه الأرض على نظافتها لساعات.. تلاحقني فيه الاستهزاءات والتذمرات والإهانات وعبارات: "اذهب واشتغل شغله تفيدك" و"هذه شغلة لا تطعم خبزاً".

ثم إنك تعرفين أنهم عارضوا تسجيلي في كلية الفنون كيف لي أن أرسم في ذلك البيت وهل ينسجم هذا مع رغباتك أو مع أجوائنا.. هل.. هل ينسجم هذا مع الفن.. هل؟ تدور بأنظارك في أرجاء الغرفة.. تبدو مرتاحاً إلى نظافتها.. ترتيبها.. ألوانها وديكورها.. ونبتة معرشة جميلة تمتد أفقياً مع الجدار وترمي بغصن مزهر بين كل لوحتين متباعدتين كلفك ذلك سنة كاملة.. أوقفت تسجيلك في الجامعة.. وذهبت لتعمل في لبنان.. قاسيت كثيراً.. وعدت بما يمكنك من استئجار شقة مع زميل لك.. تنام فيها مع هذه اللوحات.. وهذه الورود.. وتساعدك الموسيقى في خلق عوالم تريحك.. تستطيع حتى فرضها على زوارك في هذه الشقة...

لكنك في هذه الفترة متوتر.. وكل ذلك يخفق في تقليص المسافة بينك وبين هذه اللوحة القريبة.. النائية.

تبدل عدة أشرطة تسجيل.. تأخذ سيكارة.. تعود تجلس على الأريكة.. تذهب أنظارك إلى الغرفة المقابلة وفي النور ترى لوحة زميلك وقد اكتملت.. بقع لونية متجاورة مختلفة الألوان.. مبهجة.. ترى في وسطها أشكالاً متشابكة توحي بالتضام والالتصاق عبر نسيج هو التداخل ويعكس انحرافها وانسيابها لهفة محترقة تبدو أيضاً في الألوان الخمرية.. فهو الشوق الذي تخمّر في قلبين عاشقين. انسجام آخر تراه بين تجريدية العمل ورومانسيته وبين هذا الزميل الموسر والرقيق في آن..

يعجبك تجريده الذي قلما يعجبك في لوحات أخرى هذا الذي يملك الحرية والانسياب وعفوية الحركات.. هذه الأشياء التي تريد أنت استخدامها لكن عبر تعبيرية فاتح مع سعي خاص إلى إعطاء هذه التعبيرية مزيداً من التماسك والوضوح والعناصر الواقعية التي تريح البصر وتحافظ على الانسجام مع منطقية الصور التي تمنحنا إياها الطبيعة. لكنك تسخر من كونك عاجزاً عن تجسيد هذه الرؤيا وهذا المشروع إلى لوحة متواضعة.. تكون وثيقة براعتك المزعومة..

تذهب إلى ركن ما في أحد زوايا الشقة، وتخرج صندوقاً.. تجلس.. مقرفصاً. سيجارة في فمك.. تنقلها إلى أصابع الكف.. عدد من لوحات غير مكتملة لأنك كنت ترسمها في بيت أهلك البيت الذي تشتاق إليه وتحقد عليه..

تخرج لوحة.. كادت تكتمل.. تتذكر قصتها...

كان الفصل شتاءً والوقت ليلاً... انتظرت حتى نام الجميع وساد جو يسمح بالرسم.. أوقدت المدفأة.. وشرعت ترسم أملاً إكمال اللوحة الأثيرة التي كنت وعدت بها صديقتك رغد، السيجارة في هذه الأوقات لا تفارق فمك... وكنت تمزج برمادها الألوان فتحصل على لون أسود نوعاً ما يتمخض منه الأبيض بطريقة لا تدريها.. الأبيض الذي يعد دائماً ويبوح همساً بالأمل والخلاص.. وكان ذلك أفضل بكثير من الأسود الخالص الذي لم تكن تحب...

وبقيت سعيداً يومها حتى دخلت والدتك.. مستنكرة ومؤنبة في آن "ما الذي تفعله.. إخوتك نائمون وأنت تستمع في أنصاف الليالي للأشرطة" ثم ما هذا؟ تدخن.. أما عيب عليك.. تنتظر نوم أهلك لتدخن خلسة كالأولاد ثم ألا تعلم أنه يجب عليك الذهاب باكراً إلى الحقل.. ما رأيك.. أذهب أنا العجوز هناك.. وابني يا ما شاء الله طوله وعرضه.. ينام" ..تعتذر منها وتعد بأنك ستتدارك ذلك لاحقاً، وتطلب منها أن تكف وتذهب لتكمل نومها.. لكنها تكمل...

"طيب.. أذهب أنا للحقل.. لكن ماذا أقول للناس.. ابني نائم.. يسهر على الرسم.. رسومه عاجلة ومهمة.. لا تؤجل. ولا ترسم إلا في الليل.. ويشعل المدفأة لأنه لا يجوز للمدفأة أن تطفأ لا ليلاً ولا نهاراً..."

ثم تطلب منها بحنق أن تكف.. وتصرخ مغتاظاً.. كفى.. كفى. فهمت.. تذهب للمدفأة تطفئها..

لا يجب أن أرسم.. الرسم أصلاً عبث أولاد.. فهمت... فهمت وبعصبية تأخذ الفرشاة وتشبعها باللون الأسود.. وبنزق.. تهوي بضربات طائشة على يمين ويسار اللوحة ثم المنتصف ثم بتركيز على منطقة الفم تطمسها بشكل مائل وخطوط مائلة مكسرة.. ثم في النهاية إشارة × أنا أصبحت مهذباً" يجب أن أنام.. سأستيقظ صباحاً.. تصبحين على خير.. وتمسكها من أسفل الكتف وبقوة تزيحها خارج الباب.. وتغلقه في

وجهها.. ثم تطفئ الضوء وتذهب للفراش و دموع شاب عزيزة تجري بانسياب حرج ترتاح للظلمة التي تخفي دموعك.. لكن تخاف أن تعود فتفتح أمك الباب لتوبخك على دفعك لها بقوة..

فترى دموعك.. لكنها وقفت أمام الباب قليلاً.. ويبدو همت بفتحة لكنها لم تفعل.. وحمداً لله لم تفعل..

تعود تنظر اللوحة التي هي بين يديك والتي عدت في وقت آخر وأكملت طمس بعض معالمها وتوزيع أشكال وخطوط هنا وهناك لكن بفنية هذه المرة.. وصرت تعرضها على بعض الأصدقاء كلوحة تجريدية لها عمق وخلفية.. هازئاً طبعاً من تجريدهم الذي لم يكن يروقك..

تتأمل اللوحة وتبحث فيها عن أماكن العينين.. تتصور العينين خلف هذه البقع السوداء.. تراها.. تمسح بإصبعك على الخدود التي بقيت واضحة والتي تبدو ناعمة أواه كم جهدت لكي تبدو نعومتها.

تعيد اللوحة وترفع واحدة أخرى.. كانت هذه لسيدة.. يبدو من الخطوط والمساحات التي حددت الرسم أنها سيدة رقيقة القوام.. طويلة.. نحيلة القد.. كنت تعلم أنه يجب التركيز على ثلاث نقاط هي:

استقرار وثبات وتراخي اليد اليسرى التي تستند إلى مظلة مضمومة رأسها في الأرض... وحركة المنديل الذي يلف العنق دالاً على هبوب الريح... ثم اليد اليمنى التي اندفعت لتحمي القبعة الرقيقة والتي هي أشبه بصفيحة ـ مائلة طبعاً ومقعرة بشكل بسيط جداً مزركشة بورود زهرية من الأعلى ـ من السقوط.

حركة اليد من الكتف.. في برودة استجابتها.. والتي تتحرك بهدوء ورزانة المرأة التي تحافظ على هدوء حركاتها..

لا شيء يجب أن يوحي بالحركة السريعة أو العنيفة لليد. طبعاً كان هذا كل ما رسمته من اللوحة: اليدان... المظلة.. القبعة... المنديل.. مع بعض ملامح الوجه.. وظلت اللوحة كذلك.. لوحة أخرى لفتاة.. تستند بكوعها وساعدها إلى طاولة وتحمل ذقنها براحة الكف.. وخنصر يدها يدخل في زاوية فمها المفتوح قليلاً.. تنصت. ربما.. وباستغراق تام.. لم تكتمل طبعاً. كنت تعلم أنك في كل ما ترسم.. إنما ترسم صديقتك رغد.. في رقتها وشفافيتها.. واستقرار شخصيتها.. سحرتك الفتاة.. ومنذ أن خرجتما معاً في السرفيس ذات يوم.. شد انتباهك.. حركتها وردة فعلها الناعمة على انحناءات السيارة.. فكانت تسند جسمها بإصبعين طويلين من أصابعها على المقعد المقابل.. كانت الإنسانة الوحيدة التي تسمح لك بإخراج ذاتك وعرض عوالمك وعيشها.. واختيار الموضوعات التي تحب.. كنت تكلمها عن سيزان.. وفان غوغ.. غويا وديغا.. وبالطبع عن فاتح وباختصار.. كان كل ما يبعدك عن الآخرين يقربك منها.. وقد وعدتها بلوحات كثيرة.. وخذلتها دوماً يحوي الصندوق أشياء كثيرة.. لوحات.. رسائلاً.. قطعاً خشبية تحمل بعض النقوش.. صوراً لأعمال فنية تم نزعها من المجلات.. وأحياناً صفحات كاملة...

تعثر في واحدة على مثال عن جورج ستوبس مع لوحته "الحصان يهدد السبع" تتأمل في العضلات النافرة وعروق الدم الواضحة تحت الجلد.. عنفوان وتوتر الحصان.. توسع فتحتي منخريه.. نظرته الحادة وحركة رأسه المائلة.. تكاد تحس بأنفاسه الحارة.. وقسوة حافره الذي يستند على الأرض في نهاية الساق التي ثنيت تحفزاً..

كل ذلك وأشياء أخرى يعلمها عالم التشريح والفنان ستوبس تضعه في مقارنة غير منطقية مع رسومات لأحصنة رسمها زميل لك تلبية لطلب زبون سعودي.. كان مولعاً بهذه اللوحات وبهذا الفنان العظيم.. وكان هذا الزبون يساوم في سعر اللوحات ويطلب تخفيض السعر.. وربما يكون ذلك من حقه لأنه كان يساهم في صنع اللوحة إذ يشير على الرسام بما يجب رسمه.. كنصب بيت من شعر الماعز في عمق اللوحة وتقديم العلف إلى حصانين مربوطين إليه. وكنت أنت تعقب ساخراً وتطلب من زميلك الرسام أن يرشد هذا الخروف الضال أمام بيت شعر الماعز إلى أمه في اللوحة الثانية.

تطبق فمك وتخرج من أنفك زفرة سخرية.. ممزوجة بالأسى.. "ليس الفن كذلك".. تقع أنظارك على ورقة مطوية خرزت معها قصاصة تمثل لوحة للفنان ممدوح قشلان هي لوحة.. العدوان..

تتذكر الحادثة.. الصبي.. اليد الممدودة.. القمامة.. العدوان كانت الورقة هي مذكرات كتبتها في ذلك اليوم.. وكانت المرة الأولى في حياتك.. كتبتها لأنك لم تستطع الرسم.. تأخذ الورقة.. وتنهض بها.. تعود تجلس على الأريكة وتشرع بالقراءة...

كان ذلك في إحدى الأمسيات الرائقة لصيف ١٩٩٨، وكنت أمشي ليلاً في شوارع المدينة.. على غير وجهة محددة.. أمارس هوايتي المعتادة في تأمل وجوه الناس.. والنفاذ خلالها إلى أعماق شخصياتها.. فلربما أوفق إلى موضوع لوحة.. عندما اقترب مني صبي في العاشرة من عمره.. بتقاطيع وجه صينية.. جادة.. بريئة.. بقميص بني مسدل وبنطال قصير دون الركبة.. بني أيضاً.. كان يمد يده مبسوطة.. وفي طرف راحتها قطعة نقد "ليرتان" قائلاً: "عمو الله يخليك.. اعطني ثلاث ليرات حتى أستطيع شراء سندويشة..."

وقفت مذهولاً أمام هذه التقاطيع البريئة والجادة في آن واحد وهذه النبرة التي تمتلئ استعطافاً رقيقاً دون أن تنقلب إلى رجاء صادق أو حتى مزيف..

لا أدري لماذا وكيف وقبل أن أفكر في أي شيء سألته: منذ متى لم تأكل.. فأجاب: منذ الصباح..

سكتُ.. لم أتكلم.. إنما فقط صرت أنظر في عينيه.. العيون التي لم تكن كسيرة ولا خجلة كما لم تكن فاجرة في الوقت نفسه. لا أدري.. كيف لم يخفض أنظاره عندما نظرت إليه.. بل ترك لي حرية الغوص في عينيه..

وإنما فقط وبعد فترة وجيزة أخفض يده ببطء وضمها على القطعة النقدية وألصقها بجنبه. هذا الطفل لو جاء قبل سنتين لاستدر عطفي بكلمته الأولى. في تلك الأيام التي كانت تسيطر علي ردود الأفعال والمثالية الروحانية ونزعة إهانة المادة والمال حصراً.. لكنني الآن وقد صرت أفرق بين الشكل والمضمون والسطح والعمق وأعرف بالملمس الناعم للأفعى وبالمياه الهادئة للمستنقع.. صرت أشكك ولهذا شككت في صدق هذا الفتى رغم ميلي له.. وتذكرت بحثي ذات يوم عن براءة الأطفال.. إذ ناديت ذلك اليوم على أولاد في السوق لتلميع حذائي رغم أنه لم يكن بحاجة إلى ذلك.. وما إن أو مات حتى تراكض نفر من الأولاد في أعمار تتراوح بين الثامنة والحادية عشرة يتزاحمون بالأكتاف وهكذا وصلوا بسرعة كبيرة حتى كادوا أن يصطدموا بي وأنا جالس على كرسي الحديقة وصل أكبرهم وقد دفع زميله دفعة أزاحته فقام يسب ويشتم اعتذرت من الكبير الذي كان قد هيأ نفسه للمهمة واخترت أصغرهم وقد كان بينهم كالأبله.. قدموه لي على أنه ابن عاهرة وشدوه من شعره ومضوا.. ف أثناء العمل كان منهمكاً جداً وكانت كل علاقته مع الحذاء.. لا شأن له بي.. وكأنني غير موجود كان يعمل ويلتفت إلى أصدقائه يبتسم ويسهم ويبصق ثم يتابع العمل فكان أن نزعت قدمي من بين يديه وأعطيته ما كان سيطلب ومضيت ربما كان هذا أحد الأسباب التي دفعتني للتشكيك في صدق هذا الفتى سألته لماذا اخترتني لتطلب مني الثلاث ليرات فأجاب بأنه لم يخترني وإنما طلب من عدة أشخاص قبلي لم يأبهوا له فمررت أنا فطلب مني ما طلبه منهم قبلاً.

أراحني أنه لم يطريني ولم يميزني عن الآخرين لكسب الرضى فذهبت وإياه إلى المطعم وطلبت له سندويشة كبيرة بسعر خمس عشرة ليرة فكان أن نظر إلي ذاهلاً.. عيناه في عينيّ.. قلت له.. كل.. وإذا شئت نتحدث.. فمشينا..

تركته حتى أحسست أنه أكل بما يسكت جوعه وصرت أسأله عن عمله وعمره والمدرسة فكان يجيب بحيادية تامة عمله جمع القطع البلاستيكية والخبز اليابس من البيوت والشوارع والحاويات.. عمره عشر سنوات.. ترك المدرسة عندما كان في الصف الثاني سألته هل كان مجتهداً في المدرسة وكنت ما أزال أختبره.. فقال بأنه كان مجتهداً إلا أن طالبا واحداً كان أكثر اجتهاداً منه.. ففرحت بأنه يصدق.. وندمت على تشكيكي في أمر صدقه..

كنت أبتسم له فينظر إلى ابتسامتي نظرة الذي يكتشف أمري ويدرس اختلافي وتشابهي مع الآخرين..

خجلت من ابتساماتي التي لم تكن تبادل بابتسامات مشابهة وإنما نظرات جادة.. باردة.. مستكشفة..

فقلت له: لماذا لا تبتسم وضحكت مبتسماً في أثناء ذلك، فكان جوابه ما لم أكن لأتوقع في حياتي كلها.. وما جعلني أشعر بصغري وبكبره.. وعمقه ونضجه.. كان جوابه بكاءً.. صامتاً.. مخنوقاً فجره سؤالي الأحمق وأذهلتني ردة فعله السريعة و حركة رأسه يساراً وإطباق جفنيه على دموع معبأة من زمن وتشنج عضلات وجهه وشفتيه وفمه المفتوح والصامت.. لم أشعر في حياتي بغبائي كما شعرته في تلك اللحظات ولكنه فاجأني وأنا لازلت ذاهلا فأنا لم أتوقع أن يفهم سؤالي بذلك الشكل ولم أتوقع أن يكون واعياً بأنه لا يستطيع أن يضحك يا إلهي.. هل يمكن.. هل يمكن للضحكة التي توسع أشداقنا شداً.. ألا تشق طريقاً إلى تلك الشفاه القاسية والنضرة في آن. ندمت لأنني لم أصدقه منذ البداية.. ندمت لأنني شككت فيه لكن عينيه استفزتا فضولي الذي أثاره وضع هذا الطفل الغريب..

ـ ماذا يعمل والدك؟

ـ متوفى.

صدمة أخرى قلت في سري "يا إلهي" ثم وبسرعة عداء يتجاوز حواجزا غاية في التقارب...

ـ طيب وماذا كان يعمل.

ـ في البلدية

ـ موظفاً..؟

ـ "لا" وبدا محرجاً لكنه تابع موضحاً بأنه عامل يجر عربة شعرت بغبائي أكثر فأكثر وأدركت أن ذهولي قادني إلى البله لقد كان والده زبالاً..

ـ كيف مات..؟

وبدموع مجدداً.

ـ دهسته سيارة..

ـ معليش حبيبي ملعون أبو السيارات.

أحسست أن لدى الصبي رغبة بالبوح والبكاء.. وكان بكاؤه الشيء الوحيد الذي يبدو معه طفلاً.. وكنت بأسئلتي الغبية أخرج الطفل من أعماقه خلف ملابسه القاتمة ووراء عيونه المخيفة في جديتها وحيادها وعمقها.

الطفل.. صار يحكي عن أمه وأخيه وعمله.. عمله الذي يجب أن يدر عليه خمسين ليرة يومياً وإلا فإن أمه وأخاه سيضربانه.. أخوه.. ضربه بقضيب من الحديد على ساقه.. ورفع البنطال القصير فوق فخذه ليريني.. ثم رفع ذقنه وعيناه إلي..

وصرت أستفهم حول أخيه فعلمت بأنه ذو عاهة ففهمت سبب الضرب وواسيته بطريقة رقيقة وأفهمته أن قيامه بالعمل شيء جليل فهو يحل محل والده رحمه الله بينما أمه وأخوه لا يستطيعان القيام بما يقوم به هو وإن الأخ لا يضربه بسبب الكره وإنما هو يكره الحالة والإعاقة التي تمنعه من القيام بما أنت تقوم به فهو يشعر بأنه لو كان سليماً لعمل وأحضر نقوداً أكثر منك.. لذلك هو يضربك عندما لا تحضر..

لست أدري إذا كان قد فهم قلته لكن إحساسي كان أن من يملك تلك العينين وهذه المعاناة يجب أن يفهم. حكى لي أيضاً أنه كان مجتهداً والمعلمة كانت تحبه لكن التلاميذ يعيرونه بأنه ابن زبّال ويقتربون منه ويشمونه ثم ينفرون "رائحته قمامة" مع أنه كان يستحم كما قال لي.. كثيراً.. كثيراً وينظف يديه ووراء أذنيه وينظف شعره ويفرقه نحو اليمين كل صباح.

لاحظت حينها الشعر المفروق لكن بأصابع اليد.. هذا واضح ثم تابع ذكر حادثة فقال إنه حين كانت المعلمة تسأل الطلاب عما سيصبحون في المستقبل.. وكان الجميع طبعاً أطباء مع بعض المتواضعين قبلوا بأن يكونوا مهندسين وضباطاً وعندما جاء دوره وقبل أن يتكلم قال الأولاد بأنه يريد أن يصير مثل أبيه زبالاً..

لكن المعلمة نهرتهم وقالت إن الكسالى هم من سيصيرون زبالين أما هو فمجتهد وعندما يكبر سيصير أفضل منهم جميعاً..

حادثة أخرى رواها.. كانت أكثر إيلاماً.. وذلك بعد أن توفي والده وصار عليه أن يكسب النقود بطريقة ما..

قال بأن القطع البلاستيكية لم تكن متوافرة في هذا الشارع الذي مسحه مراراً فكان عليه البحث في الحاوية.. وكانت عالية.. وأمه إذا لم يعد بأشياء نافعة ستضربه وأخوه كذلك.. صعد إليها.. رائحتها قذرة.. جعل حرفها تحت إبطه ورفع قدمه ليضعها على الحرف أيضاً ثم أخذ بقطعة بلاستيكية يحرك بها القمامة باحثاً عن شيء ينفعه.. فينشط الذباب ويطير ويحوم أمام وجهه بشكل كريه.. لكن فجأة يسمع صوتاً طفولياً ينادي باسمه فيلمح صديقته التي كانت معه في المدرسة ولا يمضي إثر مشاهدتها أكثر من ثوان تصطدم فيها النظرات الذاهلة..

لكنه الأضعف.. وهي تركب سيارة ويتحلق من حولها الأهل بثياب فاخرة.. وهو على طرف الحاوية ولا أهل لديه.. فيهوي بسرعة ليخفي نفسه فيصير داخل الحاوية ليعيش شعوراً أفظع هو شعور من تلوث وصار ضمن القمامة وصار يبكي.. في الحاوية كان يبكي.. وبجانبي أيضاً صار يبكي ورأسه صار عند ركبتي يلتمس بي بعض الأمان.. أنا وقتها لم أستطع التحمل.. نهضت وبسرعة أخرجت من محفظتي مبلغ خمسين ليرة وأعطيته إياها "خذ" هذه لك.. ليست لأهلك.. اشتري بها.. مشطاً.. اشتري بها قلماً.. وردة.. اشتري ما ترغب.. وداعاً.. شعرت حينها بضعفي أمام وضعه المحزن.. كانت الخمسون ليرة عزاءً صغيراً لنفسي.. لأنني لم ولا أستطيع أن، أقدم لهذا الطفل حتى بسمة أزرعها على شفتيه...

ولم أستطع أن أنسى ولن أنسى هذا الطفل المجتهد والذي أصبح زبالاً.. وكما توقع أولاد صفه.. ورغم رغبة المدرسة.. هذا الذي يمشط شعره بيديه.. هذا الذي لا يستطيع أن يضحك.

تنتهي من القراءة ونفسك مفعمة حباً وحقداً وقوة.. تنظر حولك.. نظافة الغرفة.. ترتيب الأشياء.. جمال اللوحات.. هجرة الطيور والأطفال..

تنظر إلى إحدى اللوحات. هذه التي ـ وإن لم تكتمل ـ فيها كل الجمال. تعيد النظر في سنوات عمرك الواحدة والعشرين.. قطعت أشواطاً.. ستكملها...

تحس بنفسك اكتملت.. بالقدرة على حمل الفرشاة.. اللوحة تفتح ذراعيها.. تجتاحها الرغبة في أن تضمك.. تدنو إليها.. الصورة تنطبع في ذهنك..

الصديق الذي لم يكن بإمكانك تقديم شيء ذي بال له.. ستقدمه الآن على اللوحة.. مع إضافة كل ما ترغب في تقديمه.. العينان ستحافظان على جديتهما ودون دمع أو حتى حزن. التقاطيع الصينية.. الخدود الطرية.. ا لشعر المفروق واضح باليدين.. الذقن ترفع قليلاً إلى الأعلى وشفاه تطبق بتصميم مضمر هاتان العينان ستحدثان في مشاهد اللوحة ما أحدثته عينا الصبي فيك..

اللون البني والترابي والخمري ستلعب في حواف الوجه والرأس تهميشاً وتشظياً يدخل في انسجام مع سمرة لون الوجه وفي تعارض صارخ مع بياض العينين وبقع الضوء وخطوطه على مفارق الشعر والوجنات التي تعكس كل نعومة وطراوة.

كل ما حول الوجه داكن متلبد يتداخل في تلبيد وتهميش مع حواف الوجه والشعر.. في محاولة للافتراس.. وفي كل ما هو داكن ستستعمل رماد السيجارة ذلك اللون اللاذع، وفي العينين وعند مفارق الشعر ستصب كل ذاتك وكل أحلامك.. وفي النهاية.. وبكل تأكيد..

ستكتمل اللوحة.

□□

الجنـــــــــــدي المخذول

عبد الوهاب خليل الدباغ *

- ١ -
- قُدُود حلبيّة -

أعياني التعب وأنا أفشل المرّة تلو الأخرى في محاولـة لصياغة قصـة قصيرة تعبر عن حالة الانقلاب اللذيذة التي شعرتُ بها في حلب بعد خروجي الصعب من بلدي الملتهبُ...

شربتُ أقداحاً من الشاي.. وسحبت أنفاساً لا تحصـى مـن الـدخان.. ومزّقتُ أعـداداً مـن الأوراق ولم أكتبْ شيئاً ذا قيمة على الرغم من حيويـة المقهـى المطلـة علـى السـوق الشـعبي، وعناوين الفنادق المحيطة بها /قصر الحمراء/ قصر الأندلس/ والتي أثارت لديّ إحساساً غامراً بالجذور وحزناً عميقاً علـى غُربـة عبد الرحمن الداخل....

خرجتُ إلى الشارع على غير هدى، وما إن وضعتُ قدمي على الرصيف الآخر حتى واجهني عابر سبيل يسألني بلهجة موصليّة عن باب الفرج أين يقع؟! أخذني صمتٌ منجذبٌ نحو الرجل التائه، انفجرتُ بعده بضحكة متواصلة القهقهات، في حين غمرني شعور بأني قد أبدعتُ سيناريو لفيلم عربي طويل يحكي ملحمة كوميدية سوداء...!!!

* قاص، متخصص في التاريخ. أستاذ مساعد في كلية إعداد المعلمين بموصل العراق.

ـ ٢ ـ
الجندي المخذول

وقعت الكارثة واستشرى الفساد وعمّت المجاعة، فاحترق الأخضر واليابس، إلا ذاكرته بقيت تحزن وتتألم وتكتب... وبعد ربع قرن ذاع صيته على أنه أديب الحرب الأول، فتناوله النقاد بالدرس والتحليل وتنافست المطابع على نشر أعماله حتى غدت الخرابة التي عاش فيها ومات تحت أنقاضها متحفاً وطنياً وثروة قوميّة تُدرّ على الحكومة أرباحاً طائلة!!

ـ ٣ ـ
قطيع مواشي

احتشدت المقبرة بالمشيّعين بينما جلس الأب المحزون القرفصاء متكئاً على كومة أحجار وقد أنهكته المصيبة... وما إن انتهت شعائر الدفن حتى فوجئ الحضور بدخيل متهور يضع على القبر رمزاً ويطلق شعاراً!! نهض الأب يعلن استياءه، فعجّت المقبرة وانقسمت الآراء... وفي خضم الفوضى انتبهتُ إلى دخيل من نوع آخر يحاول استراق السّمع فأشفقتُ على المحزون المصاب أشير إليه ألا يتدخل في السياسة....

وبعد قليل، هدأت الحال، وهمّ المشيّعون بالعودة، لكنني تأخرتُ عن الرّكب لحظات أتأمل الشاب المقبور وأردّد مع نفسي الكلمة التي أودت بحياته!!

ـ ٤ ـ
الاتجاه المعاكس

رأيت ابن حزم في منامي وسلّمتُ عليه، فاستيقظتُ مرتاحاً، أقص رؤياي على نفسي وأتلذذ بها، وأتساءل: ـ كيف استطاع أديبٌ مؤرخٌ سياسيٌّ أن يَخرج من حُطام الفتنة علَماً، وقد صبّ عليه سلاطين الطوائف غضبهم، فطاردوه وسجنوه ونفوه وأحرقوا كتبه...

وفي منام آخر ما كنت أتوقعه، رأيته...

وكانت فرصة ذهبية، فتعجّلت في منالها مخافة أن تنقضي كما انقضت في لحظة أول مرّة، فسألته بجرأةٍ عن حقيقةِ لسانه إن كان فعلاً يشبه سيف الحجّاج؟!... حاول الرّجل أن يجمع أفكاره ليجيب بمنطق الحكماء... لكنني ومن ولهي تسرّعتُ بالقول ناصحاً:

ـ لو كُنتَ يا شيخنا ديمُقراطياً!!

فأخذه العجب وهو يراني أحطم المُنبّه فوق المنضدةِ كالمجنون!!!

حلب ٩/٧/٢٠٠٧م

□□

كفيف وغلامان

زهير حسن *

ـــ كـانوا عشـرة، أمٌّ وابنتـان، أبٌ كفيـفٌ وغلامان أحدهما رضيعٌ، والآخر لـه من العمر سنتان، هره يتيمـة، وغرابٌ يحـوم، وضباع يهوذا تقعي على بـاب المكان... البيت كالوقت يتـدحرج نحـو هاويـة مـا، يدفعـه الـزمن المتسارع... هكذا يريدون...

ـــ مـن شـرفة الوقت غـادرت دلال كبـرى إخوتهـا تستجدي قـارورة مـاء تبلـل بهـا شـفاه الرضيع بعد أن جف ثديا مرضعته كما دمهـا، ونضبت من الأرض المياه..

وفي غفلة من حضور الموت، تسلل ضباع يهوذا وأمعنـوا تمزيقـاً فـي الأجسـاد، ولـم تسلم من أنيابهم وبنادقهم حتى بعض لوحـاتٍ رسمها الأولاد على الجدران، لكنهم تركوا الأب المقعد ليقتله ألم العذاب، والقطـة الهاربـة نـالت ركلـة، قذفتها بعيداً لكنها لم تمت فهي بسبعة أرواح...

تركـوا الأب الكفيـف مقعـداً يتلفـت فـي كـل الاتجاهات لا يدري مـاذا يفعل، يصرخ بجنون، يجيبه صوت الصمت ومواء بعيد.

ينسحبون تـاركين ورائهم فسحة لتنين من حديد، يتمتع بتوزيع هداياه من الرصـاص من خـلال فتحـة كبيرة في سطح البناء المتداعي كانت أحدثتها قذيفة عشوائية في الليل الفائت...

زحف بحدس إلهي يبحث عن صوتٍ أو يدٍ أو رائحـة أحدهم، حيث رائحـة البـارود تطغـى فوق رائحـة الدم الذكية، فلم يسعفه الإله إلا بسيل من القذائف، أراحـه من عذابـه، وغطـاه في زحمـة المكـان بأطنـان من الركام...

كانت الأرض تدرج كلحف الغيم الماطر تحت أقدام دلال، تحمل نصف قارورة من ماء امتزج بالشقاء، يرف حول ضفائرها عتم الضياء، وأمام عينيها تموج سحائب من دخان، قطعة من سماء، وبعض أطلال من بناء، كان قبل دقائق يلوذ بفنائه من تبقى من أسرتها الضائعة.

بكت دموعا تشوبها أسئلة، ثم بكت وبكت وإلى السماء الأسئلة شكت: أين أنت مني يا فناء؟ خذني إليهم لا أرغب تحتك بالبقاء.. وأنت يا قارورتي المسكينة حملتك فوق الجراح رهينـة، لا حاجـة لـي بك بعد الآن.. وتسقط متهالكة فوق قميص لأحد إخوتها كان بقي ظاهراً بين الحطـام؛ حضـر المسعفون، حملوهـا، كلموهـا، سألوها لم تجب، كانت قد نسيت الكلام... في تلك الحضرة كانت تنظر إلى فوق، تعيد بصمت، تسأل بعينيها:

أين أنتم؟ هل أنتم إخوتي؟ وأمي وأبي؟ أم أنتم على عجل بالقضاء؟

يقطـع سؤالها فجأة من بعيد صـوت مـواء.. هي قطتهـا المألومـة عـادت إلى الفنـاء، تقفز إلـى صـدرها تضمها دلال بقوة، وتجهشان بالبكاء

تتذكر قارورة الماء، تحملها وتندفع بين الركام تبحث عن أفواه عطشى.

❑❑

آل مرّاش:
(من أركان النهضة الحديثة)

سهيل الملاذي *

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حين ولدت الصحافة العربية، كان لأسرة مرّاش الحلبية مكانة عظيمة، ودور مهم في النهضة الأدبية والفكرية والصحفية، تعادل منزلة آل اليازجي وآل البستاني في لبنان. فهم فضلاً عن الوجاهة والأصل والسمعة الـ يبة، أسهموا في خدمة الصحافة والآداب والعلوم، وتركوا آثاراً ومؤلفات تدل على طول باعهم ووفرة ثقافتهم وغزير معارفهم.

كان منهم فتح الله بن نصر الله مرّاش، **الذي كانت لـه مكتبة نفيسة، وترك آثاراً مخطوطة، تشهد بمكانته في العلوم والآداب العربية.**

وكان منهم أبناؤه: فرنسيس وعبد الله ومريانا.

ـ فرنسيس مرّاش (١٨٣٦ ـ ١٨٧٣):

أديب وشاعر حرّ، عرف بمشاركته في العلوم، وميله إلى الفلسفة، ونزوعه إلى التجديد، وعزوفه عن مذاهب القدماء (إلا ما يتعلق بأدب **أبي العلاء** وفلسفة **شوبنهور**)، وتبشيره بأسباب النهضة الحديثة، ومناداته بالاستفادة من الفكر الغربي الحديث.

وهو من أوائل المنادين في الشرق بمذهب **دارون** والأفكار الديمقراطية والنظريات الاشتراكية الحرة، التي تنسجم مع روح العصر، مع كثرة تدينه وشدة إيمانه، وهو في كل ذلك مطلع على علوم الغربيين وآدابهم، من خلال اختلاطه بهم في أسفاره الكثيرة.

وكان إلى جانب تآليفه الكثيرة يراسل أدباء عصره: **كناصيف اليازجي** وغيره، وينشر شعره ونثره في الصحف العربية: كالجوائب والنحلة والزهرة والجنان والجنة والنشرة الأسبوعية والمشتري والبشير والمجمع الفاتيكاني ومرآة الأحوال(١).

ـ عبد الله مرّاش (١٨٣٩ ـ ١٩٠٠):

لم يبلغ **عبد الله** في الشهرة مبلغ أخيه **فرنسيس** أو أخته **مريانا**، برغم أنه كان يبزُّهما في فن الترسل وفي النشاط الصحفي، ويتقن الفرنسية والإنكليزية والإيطالية.

فحين أنشأ **رزق الله حسّون** عام ١٨٧٦ جريدته "مرآة الأحوال" في لندن، قدم إليها عبد الله **مرّاش** من مانشستر (حيث كان يعمل في محل فتح الله طرازي التجاري)، ليتولى تحرير المقالات السياسية فيها، بدلاً من **لويس صابونجي**. وفي عام الجريدة الثاني نشب خلاف بينه وبين منشئها الذي كان يعدّل في بعض مقالاته، فتركها وعاد إلى عمله السابق في مانشستر.

ترك مانشستر عام ١٨٨٠، وقدم إلى باريس ليسهم في تحرير جريدة "مصر القاهرة" التي كان **أديب إسحاق**

* باحث وكاتب من سورية.

قد أصدرها في العاصمة الفرنسية في ٢٤/ ١٢/ ١٨٧٩، وفي جريدة "الحقوق" التي أصدرها **ميخائيل جرجس عوراً فيها في ١٨٨٠/٤/١٦**.

تولى بعدئذ تحرير صحيفة "كوكب الشرق"، وهي صحيفة سياسية أنشأها أحد الفرنسيين عام ١٨٨٣. وكانت تطبع في مطبعة "Charles Blot"، ويرتب حروفها **جرجي مكر الدمشقي**، الذي أسس فيما بعد "المطبعة التجارية" في بيروت. وقد حاول مؤسسها مراراً أن يحظى من الحكومة الفرنسية بمعونة شهرية لصحيفته، على غرار جريدة "البصير"(٢)، فلم ينجح، ولذلك اضطر لتعطيلها في السنة التالية، لأن وارداتها لم تكن تسدّ نفقاتها. وكانت فصولها ومقالاتها تشمل الأحداث العالمية بشكل عام، وتركز على أخبار الشرق الأدنى وشمال إفريقيا(٣).

سافر **عبد الله مرّاش** بعد تعطيل الجريدة إلى مرسيليا ومكث فيها، وصار يرسل مقالاته القيّمة وبحوثه المفيدة إلى الصحف، ومنها مجلتا "البيان" و"الضياء"، بالقاهرة(٤)، وأهمها مقالة "التربية" التي نشرت تباعاً في "لبنان". إلى أن توفي فيها في ١٩٠٠/١٢/١٧.

يقول عنه الشيخ **إبراهيم اليازجي**:

"إنّه كان بصيراً بالسياسة، مطلعاً على أسرارها ودقائقها، وله في ذلك مقالات ورسائل شتى، منها ما نشر في بعض الجرائد العربية، في لندن وباريس ومجلات القطر المصري. وقد أتيح لنا لقاؤه عند مرورنا في مرسيليا في أواخر عام ١٨٩٥. وإنّه مع سعة فضله ورسوخ قدمه في العلم والإنشاء، وإجماع المطالعين على استحسان كلامه، كان يتفادى من ذكر اسمه في أكثر ما كتبه وما طبع له، ويشترط ذلك على كلّ من يروم نشر شيء من آثاره"(٥).

وتحدث عنه **فيليب طرّازي** قائلاً:

"كان له باع طويل في التاريخ والفلسفة وعلم الأخلاق والأديان والشرائع المختلفة، مشاركاً في كثير من علوم المعاصرين كالطبيعيات والهيئة وسائر الفنون الرياضية.

وأما النظم فإنّه مع تضلّعه من فنون البلاغة، وكثرة ما كان يحفظ من أشعار العرب والمولدين، ومع اشتهار بيتهم بالشعر، كان قليل الرغبة فيه والمعاناة له، ولاسيما مع ما بلغ إليه الشعر في هذا العصر من الانحطاط والتفاهة، ومع قلة المميزين بين جيده ورديئه.

وتوجد من آثار قلمه رسالتان: إحداهما جمع فيها فوائد متفرقة في علم الهيئة وتخطيط الأرض، والثانية عرّب فيها خواطر **الدوق دلار شفوكو في** الأخلاق والآداب.

وأما فصوله في الهيئة، فإنها لا تخلو من إحياء ألفاظ من مصطلحات العرب في هذا العلم، مما ذهبت بأكثره الأيام، إلا من بعض الأسفار الباقية إلى هذا العهد في خزائن أوربا، مما دل على وفرة اطلاعه وإمعانه في البحث والتقييد.

وله أيضاً نقد مطوّل على ترجمة فرنسية لكتاب (مروج الذهب) بقلم واحد من أكابر علماء الفرنسيس، يقال له **بربيارى دي مينار**. وهو نقد جزيل الفائدة، نشرته مجلة (الضياء) اليازجية في القاهرة عام ١٩٠٠"(٦).

ـ مريانا مرّاش (١٨٤٨ ـ ١٩١٩):

شاعرة وأديبة نشأت في بيت أدب وعلم، وحذت حذو أبيها وأخويها في الاهتمام بآداب العربية وعلومها. وما إن اكتملت ثقافتها، حتى مدّت صحف ومجلات ذلك العصر بمقالاتها الجريئة.

كانت أول أديبة عربية تكتب في الصحف العربية، كجريدة "لسان الحال"(٧) ومجلة "الجنان" في بيروت، مقالات تقوّم فيها عادات بنات عصرها، وتحثّهن على التحلي بالفضيلة والأخلاق، وتفتح عقولهن على العلم، وتدعوهنّ لمشاركة الرجل في معالجة فنون الكتابة والأدب، وتبث في نفوسهن روح المدنية الحديثة والخصال الحميدة والعادات الصحيحة، مستمدة ذلك مما اكتسبته من تعاملها مع فكر الغرب وثقافته وتقاليده في رحلاتها إلى أوربا.

كما كانت في مقالاتها من دعاة التجديد في أساليب الكتابة، فانتقدت طرقها الموروثة، وطالبت بتحسين الإنشاء وتنويع الموضوعات والتفنن في الأغراض.

يقول **فيليب طرازي**:

"هي أول سيدة عربية كتبت في الصحف السيارة، وأول سيدة سورية أنشأت مقالة في مجلة أو جريدة. فمريانا مرّاش هي الكاتبة الأولى التي نشرت أفكارها في الصحف العربية ـ على ما نعلم ـ فحريٌّ بتاريخ الصحافة أن يدوّن سيرتها، وأن يسبق سير الصحافيات بها، لاسيما لأنها إحدى شهيرات شاعراتنا، ومن بواكيرهن في القرن التاسع عشر"(٨).

الهوامش:

١ ـ طرازي، فيليب "تاريخ الصحافة العربية" ـ (المطبعة الأدبية) بيروت ـ ط١ (١٩٦١): ١/ ١٤٣.
"النحلة": مجلة أسّسها القس د. لويس صابونجي في بيروت في ١٨٧٠/٥/١١.

"الزهرة": مجلة أسّسها يوسف الشلفون في بيروت في ١/١/١٨٧٠، ثم اشترك مع لويس صابونجي في تأسيس مجلة "النجاح" في بيروت في ٩/١/١٨٧١.
"النشرة الأسبوعية": جريدة أسسها المرسلون الأميركيون في بيروت في ١٠/١/ ١٨٧١. وهي امتداد "للنشرة الشهرية" التي أنشأها د. **كرنيليوس فنديك** في بيروت في ١/١/١٨٦٦.
"المشتري": جريدة أنشئت في باريس عام ١٨٦٧.
"البشير": جريدة أسّسها الآباء اليسوعيون في بيروت في ٣/٩/١٨٧٠.
"المجمع الفاتيكاني": مجلة أسّسها الآباء اليسوعيون في بيروت في ١/١/١٨٧٠.
"مرآة الأحوال": جريدة أنشأها **رزق الله حسّون** في الأستانة عام ١٨٥٤، ولندن عام ١٨٧٦.
"الجوائب": جريدة أنشأها أحمد **فارس الشدياق** في الأستانة في تموز ١٨٦١.
"الجنان": مجلة أنشأها المعلم **بطرس البستاني** في بيروت في ١/١/١٨٧٠.
"الجنّة": جريدة أنشأها **سليم البستاني** في بيروت في ١١/٦/ ١٨٧٠.

٢ ــ "البصير": جريدة سياسية حرّة أنشأها **خليل غانم وفضل الله خليل دبذاس** البيروتي في باريس في ٢١/٤/١٨٨١. وتلقت ألفي فرنك كمساعدة شهرية من خزينة **غمبتا** رئيس وزراء فرنسا آنذاك. وحرر فيها عاماً كاملاً **يوسف باخوس اللبناني** صاحب جريدة "المستقل" في غلياردي، ثمّ **نعمان الخوري** اللبناني. حاولت الحكومة العثمانية الضغط على الحكومة الفرنسية لإلغائها أو الحدّ من انتقادها لها، إلا أنها استمرّت في الصدور إلى أن توفي **غمبتا**، وانقطعت مساعدته لها، فتوقفت أواخر عامها الثاني.

٣ ــ انظر "كوكب المشرق" في طرازي: ٢/ ٢٦٠ ــ ٢٦١. و"تطور الصحافة السورية في مائة عام" **لجوزف إلياس** (دار النضال ببيروت) ط١ (١٩٨٢): ١/ ٥٣. و"الأعلام" **للزركلي**: ٤/ ٢٥١.

٤ ــ "البيان": مجلة أسّسها **إبراهيم اليازجي وبشارة زلزل** في القاهرة في ١/٣/١٨٩٧.
"الضياء": مجلة أسّسها **إبراهيم اليازجي** في القاهرة في ١٥/٩/ ١٨٩٧.

٥ ــ **الكيّالي، سامي** "الحركة الأدبية في حلب" ــ منشورات (معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة) ط١ (١٩٥٧): ١٥٢. نقلاً عن مجلة "الضياء" في عامها الثاني.

٦ ــ **طرازي**: ٢/ ٢٨٠ ــ ٢٨١.

٧ ــ "لسان الحال": جريدة أسّسها **خليل سركيس** في بيروت في ١٨/١٠/ ١٨٧٧.

٨ ــ **طرّازي**: ٢/ ٢٤١.

□□

ذكريات

ممدوح فاخوري *

في الفصل الأول من ذكرياتي تحدثت عن صلة أخي المرحوم رفيق فاخوري بالموسيقا والموسيقيين، وعن صلته بأصدقائه الخُلّص، وكانوا كما قلت قلة قليلة، وعن إيثاره العزلة إلا عن هؤلاء الأصدقاء والأصحاب، وتحدثت عن شعوره بالغربة وغلبة الذكريات عليه منذ أيفع، وكان شعوره بالغربة يرافقه في كثير من شعره؛ تلمس ذلك في "بكائياته" وفي "رومنسياته"، بل وفي شعره الذي يبدو لك فيه أنه اجتماعي، وهو في معظم الأحيان انعكاس لذاته وطبيعته؛ ولما يعاني في عيشه ويكابد.

وانتقل اليوم إلى صلته بأصحابه وأصدقائه، وهو ما يصحّ أن نُجْمله بكلمة "إخوانياته"، وبعضها يقوم على المداعبات، وبعضها الآخر يندى بالدموع حزناً على أصدقاء له تخطّفهم الموت وهم في ريعان شبابهم، وكأن بينه وبين الموت سباقاً يَمضي معه بقية عمره شاكياً باكياً...

مداعباته

من هذه القلة القليلة من إخوانه صديقيه ورفيق عمره الشاعر الباحث **محيي الدين الدرويش** ، وصديقه الأول، كما ورد في الفصل الأول من **كريات** الشاعر المرحوم **أحمد الجندي** ؛ وله معهما مداعبات عديدة منها هذه الطرفة التي يرويها عن صديقه المرحوم **محيي الدين الدرويش** في مقال له عنوانه "من مناظر الحرب" ـ ويقصد الحرب العالمية الثانية ـ يذكر فيها أن المرحوم **الدرويش** "أحوجته كثرة النفقات وقلة الواردات إلى الحرد على تجار النسيج والأجواخ الممتازة، فقرر مقاطعة البضائع الأجنبية مؤقتاً ريثما تنتهي الحرب، واشترى ثلاثة أمتار أو أكثر من نسيج غريب الشكل لا يشبه الجوخ إلا في قابليته "للتفصيل" واللبس.. ولا أطيل في وصفه بل أكتفي بأن أقول إنه خير ما أخرج "اللبابيدي" لعشاق الأناقة في هذا العام.. "وسار صاحبنا.. متخايلاً مغروراً، وسبحان من أودع في بعض الأغطية خصائص الألبسة، وجعل اللحاف مُثنية بعض الخفاف الظراف!" وبعد أن بارك له الخيّاط "بالبالطو"، وأثنى على اللبابيدي الذي نصحه.. جاء دور الملاحظات على الخياط والأستاذ والبالطو، فاعترض الأستاذ أحد المتأنقين، وقال له: "هيك مو ماشي الحال يا أستاذ؛ خُدُو على بيّاع العُكّل بشلوط لك الوبَر"، وانبرى له ثان فقال: "ليش كلّ هالشي طويل"؟ يظهر ناوي ترجّعوا حُرام متل ما كان؟" وتصدّى له ثالث فقال: "هادا ما مناسب بها الشكل. اصبُغوا يا أستاذ"."وهكذا انهالت الملاحظات على البالطو. غير أن الأستاذ لم يجد لاتقاء هذه الأمداد المتلاحقة من النصائح أنجع من السفر في الحال إلى مسقط وظيفته" في القرية..

ويمضي في مداعبة صديقه المرحوم "**الدرويش** " فيُفيض في وصف شجاعته ويشبهه بالنسر الذي يحلّق دائماً في السماء، في أبيات له من

* كاتب من سورية.

مجموعته الثانية "همزات شيطان" عنوانها "من بقايا النسور"، مع مقدمة يقول فيها:

"**الدرويش** " هو صديقنا الشاعر الكاتب الأستاذ **محيي الدين الدرويش**. وقد نظمتُ الأبيات لمناسبة ركوبه طائرة من حمص إلى حماة سنة 1961؛ وهو من تعلم ويعلم القراء، يطير قلبه شَعاعاً من ركوب الهواء والماء.

نبأ في السماء تحمله الآ

فاق أن الدرويش بين الغيوم

من بقايا النسور أستاذنا،

فاسأله ــ إن شئتَ ــ عن مقدار النجوم

طيران الدرويش أعجبتُ منه

أنْ يُرَى نازلاً بعقلٍ سليم

وله مداعبات مع بعض أصدقائه ومنهم المرحوم الأستاذ **سعيد التلاوي** ، صاحب جريدة الفيحاء، والأستاذ المرحوم **أحمد الجندي** ؛ فمن مداعباته مع "**أحمد الجندي** ــ وكان من شجعان عصره ــ ما كتبه عنه في مقال له عنوانه "قصة جبان" جاء فيه:

الشجاعة والجبن

"نشر الأستاذ **أحمد الجندي** مقالاً في موضوع الشجاعة والجبن أعترف فيه بصراحة أنه من معسكر الجبناء.. وقد ارتحت أنا لهذه الصراحة وقلت: الحمدلله، صرنا اثنين..، ثم يستدرك فيقول: "من الحق أننا لا نرتفع إلى طبقة المغاوير أمثال **عمرو وعنترة** ، لكن مَعاذَ وجه الحق أن ننحدر إلى طبقة الشاعر الذي يقول: وقد خرج عليه اللصوص فسلّم إليهم متاعه وهرب:

.. لمّا بدت منهمُ نحوي خُمَيْعة **(تصغير مجموعة)**

تَسَرَّعَ الذعرُ في عَرضي وفي طولي

.. الله خلّصني منهمْ وأبعدَهمْ

حتى تخلّصتُ مخضوبَ السَّراويل

وله في مداعبته أبيات عديدة في ديوانه.

ومن مداعباته للمرحوم **محيي الدين الدرويش** وصف شجاعته في مقال له عنوان "بطلٌ من الوزن الخفيف" 1941، والحرب العالمية الثانية على أشدّها؛ هذه الشجاعة التي كانت تقوده سريعاً، وبخفة رشيقة، إلى "وادي السايح" كلّما سمع صفّارة الإنذار بقرب وقوع غارة جويّة. يقول:

"كان صديقنا، قبل الغارات الأخيرة، يتجنّب الادّعاء والرعونة، لأنه يُؤثر التواضع ويعمل بصمت، فأبطل سلاح الجو تواضعَه... كان المعروف عنه أنه يتعب من أقلّ جولة، فلا يكاد يتنزه إلا راكباً؛ أمّا الآن.. فيكفي أن يسمع زعقة واحدة من سيارة البلدية التي تقوم بمهمة الإنذار... فيخفُّ مسرعاً لينهب الأرضَ نهباً إلى "وادي السايح" (من أحياء حمص) للوقاية من الغارة الجويّة".

* * *

قذائف المزكومين

وكان شديد الرهافة والحساسيّة، تغثّي نفسه كثيراً من مناظر القبح والقذارة، ويذكر المرحوم الأستاذ **عبد المعين الملوحي** ، في مقدمة ديوان "همزات شيطان" أنه كان ينكر بعض مظاهر التخلّف كالبصق في الطرقات، والسعال عند من أصيبوا بالزكام، وعدم مراعاة الآداب العامة، من ذلك مثلاً أبيات له في وصف "مزكوم" يطلق قذيفة من أنفه ليتخلص مما سمّاه في العنوان "البلاء السائل":

وأطلقها من أنفه مستطيلة

فطارت وحطت بيننا حين نجلسُ

ومَسَّحَ بعد "الحمدلله" إصبعاً

تمنّيتُ لو في مَوقِدِ النار تُغمَسُ

فقُلوديَ: أين الذوق؟ ما أنتَ مُسلِمٌ؟

فخنخنَ والخَيْشومُ بالكفِّ يُمْرَسُ

وقال" بلاءٌ سائلٌ سَدَّ مِنْخَري

فكيفَ، إذا خَلَّيتُهُ، أتنفّسُ؟!

والشيء بالشيء يذكر: جَمَعَ أحدُهم كل ما في حلقومه من بصاق وبلغم، وقذفَ به فحطّ في وجه أحد المارّة؛ فقال له محتداً: ما هذا الذوق النابي؟ فأجاب على الفور، وما زلتُ وقد حُكِمَ عليّ أن أشهد هذا المنظر، أنتَ.. ألا يَخرج منك هذا؟! فمضى الضحية وهو يحوقلُ ولا يعرف ماذا يصنع.. أمّا أنا فعرفتُ ماذا أصنع حين وضعتُ يدي على معدتي وهرولتُ كي لا يصيبني مدفع ثانٍ..

وقال، في همزاته الشيطانية، وكأنه كُتب عليه أن يفاجأ بأمثال هذا المزكوم "المسطوم" بعنوان: "يا حاملين الأنوف":

طربتُ إذا أقبلَ الربيعُ وهل

في مزعجات الشتاء ما يُرضي؟

فاليومَ لا تَرشَحُ الأنوفُ ولا

تطرح مخزونها على الأرض..

واليومَ لا تسبح النعالُ على البلغم

حتى تشيح أو تُغضي

يا حاملين الأنوفَ مُترَعة

هل تقرنون الرجاءَ بالرفض؟؟

وممن لهم الفضل في "الخبطة" معدته وأمعائه، واضطرابها، هذا "الهاوي" الذي تشغله هوايتُه المفضّلة بأنفه المتورّم:

يا عابثاً بقرفة [1] الأنف ألَمْ

يَقرعْ جرابُ السوءِ من هذا الوَخَمْ؟

كنتُ أمزُّ من شرابٍ مَعَهُ

فغابَ في خَيشومه إصبعُهُ

يَحفِرُ بالإبهام والسَّبابَةْ

لا شُرطةٌ يَخشى ولا رقابةْ

فاضطربتْ نفسي وجاشتْ معدَتي

كأنَّ ما في أنفه في قهوتي!

* * *

جانب السخرية

وتقودنّ "هوايته" هذه بأصحاب الأنوف "المسطومة"، "الخيِّرة" إلى جانب بارز لديه، وهو جانب السخرية، ولا حيلةَ لمن يُبتَلى بأمثال هؤلاء إلا أن يمسك أمعاءه على بلواه، ويلجأ إلى السلاح الذي لا يملك سواه، ولا يجد ما يردّ به الذباب ويذبّه عنه غير مروحة يده. يقول في (الذباب في المجلس البلدي):

[1] قرفة الأنف: ما لزق به من المُخاط اليابس..

إلى الله أشكو ـ والمصائب جمّة ـ

ذباباً تحدّى الدّال والدّال والتّاءَ [٢]

جَعَلتُ يميني في الكفاح مِذبَّة

فراح ولمّا أمكَنتْ فرصة جاءَ

يغُطُّ سريعاً في الإناء جناحَهُ

ويأكُلُ قبلي، حين آكُلُ، ما شاءَ

سأكتبُ في شكوى الذباب عريضة

إلى مجلسٍ يعطيه من دائهِ داءَ

وله " ماذا تبتغي الجَرادَة"؟

مَرّتْ بزرعي فأحزنتني

جَرادةٌ تبتغي ثويًا

ناحلة من ضَنًى وجوع

قد غيَّرا خَلقها السَّديَا

فقلتُ: هل تبتغينَ زاداً

يا جارةً حَلّتِ النَديَا

فاستغربت جارتي وقالت

لم تتركوا للجراد شيًا..

وله "إفلاسٌ ووسواس":

يا ضَيْعَةَ الأوراق سَوَّدتُها

فكان في أعقابها الياسُ

الشّعر إن فتّشتَ عن كُنهِهِ

معناه إفلاسٌ ووسواسُ

مَن تّخِذَ الشعرَ له آلة

يأكلُ ما لا يأكلُ الناسُ

إن مَدَّ نحو المُبتغى إصبعاً

فكلُّ خَلْق الله حُرّاسُ..

وله "وَقْرٌ آلَيتك":

يا مُعْمِلَ المِنْخَس في الظهور

ونافخاً، مِن حَرَدٍ، في الصُّور

وقْرٌ عليكَ آليتُكَ تكفي

لن يخرجوا من ظلمات الكَهفِ

لن يُبصر والنورَ مَوضِعَ العِبَرْ

بأعينٍ مفتوحةٍ بلا بَصَرْ

ولا تَقُل: قد لبثُوا ما لبثوا

فالقولُ، إن لم يَلْقَ آذناً، عَبَثْ

وله (في الشهر مرة):

سأغدو إلى الحلاّق في الشّهر مرّةً

لعلمي بأنّ! الجهد في الوجه ضائعُ!

تَعَهّدتُهُ عند المُزَيّن حِقْبَة

فلم يُغْنِ تمريخٌ وملّتْ أصابعُ

فصارَحني، والنصحُ مُرٌّ مَذاقهُ،

وقال: ورَبِّ البيت ما أنت نافعُ

سأبلع ريقي راضياً بمصيبتي

إذا عابني رَبِّي فمَنْ ذا أُراجعُ؟

وله "النمس لا يكون وَسَطا":

قال: الديونُ رَكِبتني يا أخي

فما يراني أحَدٌ مُغْتبطا

ودارُنا مَرهونة، وزوجتي

قد أطلقتْ فأورثتني سَخَطا

---

[٢] الدال والدال والتاء: رمز للمادة مسماة (د، د، ت).

والداء لا يتركني يوماً، ولا

يُريحني من الحياة إن سَطا

فهلْ رأيتَ مثلَ نحسي في الورَى؟

فقلتُ: ما رأيتُ نحساً وسَطا:

وله "ينبوع":

عَجبتُ من أنفٍ يدرُّ أبدا

أحْفلُ من ضَرْعٍ إذا تقصَّدا

حاملهُ أسخى الورَى قاطبة

ينْضحُ ممّا فيه حيثُ وُجِدا

إن زُرتَ "مقهانا" فحاذرْ أنفه

فهو قريبٌ منك مهما بَعُدا

على الكراسي والجدار رَشْحُهُ

وليس يُخْطي هَدفاً إنْ سَدَّدا

وله "اللهمَ بارك":

عَلّموا الناسَ كيفَ يمشون في الطرْ

قِ فقد أوصِدَتْ علينا المسَالكْ

كُلُّهُمْ في المَسير خابطُ ليل

فاغرٌ فاهُ، ما دَرَى ما هُنالِكْ

لا تلمْهُ مَدَاسَةٌ [3] غير مسؤول

ولو كان وطْؤُهُ في قذالِكْ

رَبِّ يا ذا الإنعام، يا خالقَ الأنعام،

أنت الرجاءُ في القوم باركْ

وله "في حيِّنا شارع":

في حَيِّنا مَسيلُ ماءٍ واسعُ

يُقال عنه في المَجاز شارعُ

إنْ أمْطرَتنا السُحُبُ الدَّوافعُ

تَنِقُّ في غُدْرانِهِ الضفادعُ

مَسابحٌ هاتيكَ أم مَناقِعُ؟

أهونُهنَّ للطريق قاطعُ

كِدْنا، وكُلٌّ في المسير ظالِعُ،

نُقلّصُ الثيابَ لولا المانِعُ..

وله "حشرات":

ما تأمّلتُ عالماً نحن فيهِ

حشراتٌ إلاّ هَزَأتُ بمَجدي

حَشَراتٌ تمتاز بالعُظْم والعقل، وتمتاز بالأذى والتعدِّي،

أيُّ مَعْنًى لِما بَنَتْهُ الحضاراتُ إذا قوَّضَتْهُ نزوةُ دَعْدِ [4]

طاشَ سهمي وخَفَّ وَزْني إن حالفتُ عقلي في عالمٍ مُتَرَدِّ

وله "غمِّضْ وَكُلْ":

مُخَرِّفٌ يُؤمِنُ بالخرافة

مَن قالَ بالمِكْروب والنظافة؟

غمِّضْ وكُلْ وحَلِّ من يُبالِغْ

ما ساغَ في المعدةِ فهو السائغْ [5]

الوهم داءٌ في النُّهى رَدِيُّ

مع اسْمِه ليسَ يُضرُّ شيءُ

أيَصْدُقُ الطبيبُ يا مغرورُ

في ما ادّعَى ويَكْذِبُ الجَمْهورُ؟

* * *

(3)

(4) ما أشْبَهَهُمْ اليوم بالطغاة الغربيين المتغطرسين!

(5) الصائغ: الذي يحوزنا له.

مشاهد في الطريق

وله "إنسان من خشب":

يا وارم الأنف من غيظٍ بلا سببِ

ويابسَ الوجه ما ينفكُّ في تعبِ

ما لُحْتَ لي قاحلَ المِسلاخ ذا عَجَبٍ

إلاّ ظننتك إنساناً من الخشبِ

هَوِّنْ على المقلة الزوراء ما لقيَتْ

من الوَرى، واقْنِ مثقالاً من الأدبِ

لو كان وجْهك لي أمعنتُ في هربي

وغُبْتُ مثلَ نساء الحيِّ بالحُجُبِ

وله "يا خَلْقُ.. يا شُرطة":

أبصرتُ في السوق حماراً ناعساً

قد أنفد الضربُ الأليمُ صَبْرَهُ

حَمَّلهُ سائقه الأرعنُ ما

أذاقه من الضّنى أمَرَّه

يا خَلْقُ! يا شُرطةُ! هذا مُجْرِمٌ

"من فضلكمْ" من يتولّى جَرَّهُ!

أقسمتُ لو كانَ إليَّ أمرُهُ

جَعَلْتُ مَركبَ الحمار ظَهْرَهُ

وله "استصبح بلا ثمن":

أعوذُ بالله من رأسٍ لصاحبنا

لا كالرؤوس، علاه الشيبُ من زمنِ

كأن فروته البيضاء، حين بدتْ

للعَين، مغطوطة في علبة اللبَنِ

يُغنيك في فحمة الظلماء ناصعُهُ

عن المصابيح، فاستصبحْ بلا ثمَنِ

لخالق الكون في تدبيره حِكَمٌ

فاصبرْ على الأبيضين الشيبِ والكَفَنِ

وله "املأ مِعاؤكَ مجّانا":

إشربْ هنيئاً من العاصي معتّقة

تُغنيك عن كلّ ما في الصّيدليات

فيها العقاقيرُ بالأرطال وزّعَها

على العباد سخيٌّ بالمَبَرّاتِ

في كلِّ جُرعةِ ماءٍ، مِثْلُها زِنَة،

من "الكلور" ومِنْ تلكَ الدُّويداتِ

فاملأ مِعاءَكَ مجاناً ودَعْ خَرفاً

يحذّر النّاسَ مِن فتكِ العُصَيّاتِ

وله "من فيكَ لا من جَيْبِكَ (المرحَبا)":

يا رُبَّ نشوان بخمر الغِنى

كالوا له المدحَ فما كَذّبا

زَواه عقا شَرَفٌ ناهِضٌ

أكْرِمْ به، لو يَنْحني، مَرْكبا..

أرْعَشَ أنفاً ومَضَى مُجعلاً

فخِلْتُه، مِن وهلةٍ، أرنبا

يا باخِلاً بالمرحبا لا تَخَفْ

مِن فِيكَ لا مِن "جَيْبِكَ" المرحبا

وله "يا تَيْسَنا":

يا تَيْسنا لو صُمْتَ عمراً كاملاً

عن الكلامِ لأقمنا عُذْركا

تخوضُ في كلّ حديثٍ ظالماً

والجهلُ، ما سَكَتَّ، لن يَضُرّكا

دَعواكَ لِلعِلْمِ بلاء مُرْسَلٌ

فكُفُّ عنا بالسكوتِ شَرَّكا

بغَيْرِ قتلِنا تَسَلَّ، إننا

واللهِ لا نبغي أذاكَ عُمْرَكا [٦]

وله "مِن مَعارِفي":

عَرَفْتُ في الماضي حِماراً فارِهاً

عليه آثار النشاط باديَةْ

يَرْمَحُ بالأربع في نهيقِهِ

ولا يُعيرُ الزَّجْرَ أذْناً "صاغِيَةْ"

لولا العصا تُوقِظُهُ إذا سها

حتَّى يطير في اتِّجاهِ السَّاقِيَةْ

لنازَعُوهُ جُلَّهُ [٧] لأنَّه

لم يَدْرِ أعباءَ الحياةِ ماهِيَةْ

وله "غطّ سوأتك":

بثوبِكَ عارٌ لو تجسَّمَ مَرَّةً

لِعَيْنٍ لقالوا: غطّ سوأتك النُّكرا

ولو فاحَ نتْنٌ فيه قالوا: قمامَةٌ

على كَثَبٍ، أو قِيْلَ قد نَبَشُوا قبرا

هَدَى اللهُ للحُسنَى لنا بَلَديَّةً

تُقبِّحُ أحياناً ولا تَجِدُ العُذْرا

تلُمُّ نُفاياتِ الشوارعِ دائماً

ولمْ نرَ في المحصول زيداً ولا عَمْرا

وله "عَماليق":

عماليقُ كالأبراجِ وَزْناً، إذا مَشَوْا

إلى غايةٍ تهتزُّ تحتَهُمُ الأرضُ

أطلُّوا علينا رأفة من سمائِهِمْ

فقلنا أطلَّ الجاهُ والحَسَبُ المحْضُ

وأحْسَسْتُ دِفْءَ العطفِ يَغمرني، فهل

ألامُ إذا قلتُ: الخضوعُ لهمْ فَرضُ؟!

ومِن شغفي بالطُّولِ والعَرض ما حزَّ،

ببالي الحِجا والبأسُ والجودُ والعِرْضُ،

وله "في ذمّة الله"، يأكلون ويشربون، ولا يعنيهم من وطنهم وتراثهم شيء":

يا لهْفَ نفسي على العروبة قد

كانَ لها في القديمِ أبناءُ

فاستعجَمَ اليومَ أهلُها وغَدَوْا

بقُدسِها يعبثون ما شاؤوا

أهلُ البيان الذين قد غَبَروا

لو سَمِعوا لغْوَ جيلِنا قاؤوا

أليسَ فيكمْ يا مَنْ نُؤمِّلُهمْ

يدٌ تصونُ التراث بيضاءُ؟

وبعد.. فهذه مختارات من شعره الساخر، وهو كما أزعم سِخرٌ بنّاء، ومن السِّحر ما بَنَى.. وأعلى بناءَ المستقبل..

□□

---

[٦] عمرك: طول عمرك.

[٧] الجُلّ للدابة كالثوب للإنسان.

نحو (مهرجان العجيلي للسرد العربي)
(في إطار التوقعات والإمكانات)

إبراهيم الجرادي *

لقد تسنى لي حضور "مهرجان الدكتور عبد السلام العجيلي للرواية العربية"، الدورة السادسة، الأربعاء ٢٢/ ١٢/ ٢٠١١، ولأن العجيلي يعنيني اسماً ومهرجاناً، وقضية، لذا ارتأيت أن أدخل في الموضوع، هكذا، مباشرة دون توطئة أو استهلال:

لقد كنت (ربما) من أكثر الناس فرحاً، باستقرار مهرجانات الرقة الأدبية على تقاليدها، إذ كنت أبحث عن أخبارها، وأسأل آن مواعيدها، عن حالها، وعن المشاركين في أعمالها، مدفوعاً برغبةٍ مشروعةٍ لأن يكون لهذه المدينة دورٍ يساهم، بشكلٍ أو بآخر، في ترسيخ تقاليدٍ ثقافية تجعل من المكان إطاراً عربياً لثقافة فاعلة ومؤثرة. وكان من أسباب فرحي أن التجاهل الذي كان سمة تستدعي التعريف بهذه المدينة، خفّ، ببرهان سؤال العديد من مبدعي العربية عنها، كلما التقيت أحدهم هنا أو هناك،

سؤالاً يشير إلى معرفة بها، ورضا عن أناس يقفون خلف ذلك، الأمر الذي كان يستدعي في النفس شعوراً طيباً، يناقض شعوراً كان يعمل في النفس الخيبة والشعور بالإهمال، إذ لطالما شكونا في هذه المدينة من نتائج بعدنا عن مركز القرار الأدبي، وعن تجاهلنا محكومين بالمسافة وأسباب أخرى، منها قلة (ممثلينا!) في القرار الثقافي، وإن وجدت هذه القلة، فهي، غالباً، ما تنشغل بأسباب وجودها، وتمكين هذه الوجود في حراك ثقافي، يستدعي، أحياناً، تجاهل الإجابة على الأسئلة غير المركزية، وكان مهرجان **العجيلي** للرواية، وما يزال، واحداً من المهرجانات العربية الهامة بالنسبة إليّ، لأسباب كثيرة، منها أنه يستعيد اسماً ذا مسلكيةٍ ثقافيةٍ عاليةٍ، ومنجزاً إبداعياً ذا خصوصيةٍ فريدةٍ، تعبر بشكل أو بآخر، عن كيانات بشرية ذات خصوصية فريدة، أيضاً، **لم يستهدفها قبل العجيلي أحدٌ في فن القول، لا شعراً ولا سرداً، حتى قيض لهذا المكان، رجلاً استثنائياً حقاً، فمن أين لأحد أن يجمع هذه الصفات كلها دون (خسائر)، أدنى خسائر، لا في القيم ولا في المواقف، ودون تضحيات بما يمكن أن يكون عليه الأدب الحق، فهو وزيرٌ، وبرلماني، وإعلامي، وسياسي**، إضافة إلى السمات الأخرى: **طبيبٌ، وشاعر، ومقاليٌ، ومحاضرٌ، ومؤرخٌ، وباحث**، الصفات التي لم يستطع مهرجان يحمل اسمه، أن يلقي، وللأسف، الضوء عليها، فهو باحثٌ في الظواهر السياسية والاجتماعية

من طراز خاص، أقول من طراز خاص، لأن الهدف الذي وضعه **العجيلي** أمام نفسه، ليس هو الهدف الذي يسعى إليه الآخرون، وغايته غير غايتهم، أو لنقل، غاية الكثيرين منهم، وليس من مكسب لديه، كما عرفت ذلك عن قرب قراءةً ومعاينةً وحواراً تكرر مع الرجل كثيراً في فترة من الفترات، سوى أن يعيد للوقائع حقيقتها، وللحقيقة غايتها برفع الحيف عن جزء، ولو يسير من تاريخ الأمكنة والناس.

لقد كنت شاهداً، على سبيل المثال، فحسب، على اهتمامه غير العادي، ودأبه الذي يثير الفضول والإعجاب، في إعداد كتاب الباحث ذي الصيت الطيب **عبد القادر عياش (مدن فراتية)**، ورأيت بأم عيني الحواشي الكثيرة والكثيرة جداً، والتصويبات والبحث في أصولها ومراجعها، الأمر الذي تطلب جهداً غير عادي في البحث والتنقيب، مثلُ صعوبة استسهلها أحد أبناء (الحرفة إياها) ونسبها إلى نفسه، من أجل ما لا يمكن أن يقال فيه أكثر مما يقال في الشأن الصغير وصاحبه، وبدا الأمر وكأن ذاك يقف وراء إخراج هذا العمل بهذا الشكل. ومع ذلك لم يشأ الدكتور **العجيلي**، آنذاك، بدماثته المعهودة، أن أثير الموضوع في وسائل الإعلام، كما كنت أفعل، عادةً، في مثل هذه الحالة، راجياً أن أكتفي مثله، بظهور هذا العمل الهام للنور.

ما أريد أن أقوله، هنا إن ما يخص الدكتور العجيلي أديبا وإنساناً، من (امور)، لا تستثار جغرافياً، ولا تستشار، أيضاً، على هذا الأساس، وهي ليست شأناً محلياً ولا عائلياً، وإن تبدا الأمران مهمين في حالة من هذه الحالات، لأنه مسلكية إبداعية نستذكر باستعادتها تلك القيم المفقودة التي نسعى، ومن الضرورة أن نسعى لاستعادتها، من خلال البحث في ما كتب أولاً، وفي ما كتب الآخرون عما كتب ثانياً، في إطار ما اختزنته كتابته في غايتها الأساسية، من دفاع مشروع عن قيم الحياة كونها سلوكاً مرتبطاً بالكرامة البشرية، وبأخلاق التعامل معه على هذا الأساس، وقبل هذا وذاك الدفاع عن الأرض رمزاً لكل ذلك، كون هذا الكل ينبثق من قيم لا يمكن السكوت عن أمر إهدارها أو الاستخفاف بها، أو الخروج عليها لغاية تتعارض كلياً أو جزئياً مع ما يمكن أن يكون باعثاً للحفاظ على إنسانية ابن هذه الأرض، ما أريد أن أقوله كتابةً، هنا، أن الأمر إذا خرج عن هذا الإطار فسيتحول إلى هرجةٍ ـ على أهمية الهرجة في المبتغى البشري ـ ذات طابع إعلامي، ـ **بالمفهوم الشائع لهذا المفهوم ـ واستثمار ثقافي لغايات متعجلة، وغير ثقافية أحياناً، فعلى أهمية أن يلتقي على أرض الرقة، مدينة العجيلي**، أدباء ونقاد وباحثون من مواقع عدة، يتعرفون على هذه المدينة، وعلى نتاج أبنائها مثلما يتعرف أبناؤها على تجارب الآخرين، فيغني الطرفان تجاربهما، وتصبح سورية، من خلال الرقة أو سواها، موقعاً لحراك إبداعي وثقافي، يظل الهدف الأساس فيه، كما ذكرت، هو استعادة تلك القيم الفنية والاجتماعية، التي يرى واحدٌ مثلي أمر استعادتها منجزاً كبيراً، كان **العجيلي** أحد المساهمين في ترسيخه، الصفة التي استدعت جيلاً كاملاً، يختلف عن **العجيلي** في الرؤية وطرق الكتابة وسبل العيش، لأن يقدره عالياً، ويعده مصدراً من مصادر اعتزازه بما قدم هذا الأديب الكبير لهذه اللغة وناسها.

نعم.. إن سر الإلفة مع كتابات **العجيلي**، كما كتبت ذات مرة، في وضوح غاياته، وإن تسترت هذه الغايات بالواقعة التاريخية، أحياناً، أو بالرمز اللماح والحادثة الدالة أحياناً أخرى، وليس إلا حس المواطنة ـ وهو عالٍ عند **العجيلي** ـ يفترض ربط الممارسة الإبداعية بغاياتها، وشدّ دوافعها إلى الأسباب الكبرى، التي لا تختار هذا المصير الإنساني أو ذاك، **إلا لغايةٍ عامةٍ محكومةٍ بشرطها التاريخي وهدفها الذي يشمل مجموع الناس بظلاله، أو يؤثر في مصائرهم، بهذا المستوى أو ذاك من التأثير، وربما سكون هذا السبب**، من الأسباب التي تدفع **العجيلي** إلى اختياراتٍ واضحةٍ في تناول موضوعات كبرى: **العدالة، الحرية، حق الكفاح، الوحدة القومية، وتحرير فلسطين**، شرطاً مشروعاً لاختيار كل السبل الكفيلة، باستعادة أرض، تذكر، دائماً.. بكرامةٍ مفقودة.. الخ.

وبصفتي معنياً **بعبد السلام العجيلي**، وبالمهرجان الذي يحمل اسمه أود أن أبدي بعض الملاحظات التي (قد) تنفع وتفيد في توسيع دائرة المهرجان وتوسيع اهتمامه ليظل موعداً مؤهلاً للجديد والمبتكر والمفيد:

١ ـ ليس **العجيلي** بحاجة لتوصيف يأتي من خارج صفاته وهي كثيرة وكثيرة جداً، ولا داع لنعت يتصف، إضافة إلى الخفة والتحبب الفائض، ما يأخذ من الرجل صفة من صفات تستأهل أن تكون معياراً لمسلكية ثقافية إنسانية مميزة، فـ**العجيلي**، لا تتأتى قيمته من أن يكون أيقونةً، ولا تتأكد محبته، إلا بما يستدعي تلك المحبة وذاك التقدير، اللذين فرضهما **العجيلي** بمسلكية شديدة الوثوق بصوابيتها ومقدرتها على ترسيخ قيمتها بتلك المسلكية ذاتها، وعلينا أن نكتفي بالتسمية التي لا تخرج عن إطار المتبع في تقدير الكبار، فيكون الصواب.

ـ وأرجو أن يكون صواباً:

مهرجان **العجيلي** للسرد العربي

وبذلك نخرج أيضاً من التخصيص الذي يبتسر الرجل في صفة واحدة من صفاته وهو سارد قاص من طراز مميز، الصفة التي تفرض علينا الاشتغال

عليها، والبحث في سماتها، وفي الوقت نفسه تشير إلى التعدد في الممارسة الإبداعية العربية التي أكدت نفسها بدءاً في القص الحكائي الذي لفت إليه الأنظار، موضوعاً وشكلاً منذ بداياته الأولى.

وعلينا ثانياً أن نبحث في الفن الذي أسس له ووجد نفسه في تجارب تالية على تجربة **العجيلي،** التي فتحت الأبواب، للتفكير بهذا الفن المؤثر والسير فيه. كما تجلى ذلك في تجربتين هامتين: هما **تجربة خليل جاسم الحميدي، وتجربة إبراهيم الخليل،** تستحقان أن يفرد المهرجان لهما مساحة كافية، تساهم ولو بالقليل القليل، بالتعريف بممارستين إبداعيتين، أرى فيهما، كما رأى غيره إضافة وتميزاً وبعداً جديداً، كما يمكن أيضاً، أن ننظر إلى التجربة ذاتها من خلال الجيل الثالث من الساردين روائيين وقصاصين، وتفسح لتجاربهم طريقاً في المهرجان يفتح الآفاق على رحابة المعنى، وهم كثر ومنهم من أعاد الاعتبار للقصة في واقعها الذي يستدعي البحث في أسباب نكوصها، وتراجعها، (ربما)، واكتفائها بما هي عليه.

أما في الشأن التنظيمي فأنا على يقين بأن القيمين على المهرجان يسعون دائماً وجدياً لأن تكون أحوال ضيوفهم (على ما يرام)، قدر المستطاع، وهذا أمرٌ ليس صعباً، وخصوصاً أن "الكرنك" يتسع للضيوف كتاباً ونقاداً وصحفيين ولا حاجة للفصل بينهم! لأسباب لا تستدعي ذلك.

إن أرث **العجيلي** أرث غني ومن خلاله نستطيع أن نتوقف عند علاقة الأديب ببيئته وبمظاهرها الاجتماعية وأشكال تعبيراتها كالقدرية والمصادفة، والخرافات، والمعتقدات، الأشكال التي استثمرها **العجيلي** استثماراً فنياً لم يتيسر لسواه.

إنني كمعني **بالعجيلي** كاتباً وإنساناً كما ذكرت أوفر وقتاً للملاحظات "الطارئة" والصغيرة، للقاء مع القيمين على المهرجان، واكتفى التذكير بما هو أهم: إقامة متحف يحمل اسم **العجيلي،** وطباعة أعماله كاملة طباعة تليق بمكانته مع إضافة مجلد أو مجلدين يحتويان على أهم ما كتب عنه المهتمون من عرب وأجانب، وهم كثر كما يعرف أصحاب الشأن. وهاتان مسألتان هامتان للغاية، تتوجان اهتمامنا المشكور بهذا الإنسان الكبير.

□□

شعراء إيرانيون أقاموا في بلاد الشام

مستعلي بارسا *

الوشائج الحضارية بين سورية وإيران قديمة قدم التاريخ، فقد توثقت العلاقات الثقافية بين البلدين منذ القدم، وازدادت تلك الروابط بعد الإسلام، وما تزال مستمرة إلى اليوم، وبسبب تلك الوشائج الحضارية سافر العلماء الإيرانيون المسلمون إلى بلاد الشام بهدف التدريس واكتساب المعارف العلمية والدينية، فنجد في تاريخ بلاد الشام عدداً من القضاة وكبار العلماء كانوا من الإيرانيين المسلمين، إلى جانب عدد من الشعراء الإيرانيين الذين سكنوا مدة في ربوع هذه البلاد، ورجع بعضهم وبعضهم الآخر توفي ودفن فيها.

إن أقدم شاعر إيراني سافر إلى بلاد الشام هو الشاعر الحكيم ناصر خسرو قبادياني **حيث أتى إلى الشام بين عامي ٤٣٧ و٤٣٨ هجري. وكان ينوي الذهاب من الشام إلى مصر، وقد زار معظم مدن الشام، وقدم وصفاً دقيقاً لها ولاسيما الأماكن الدينية والتاريخية فيها ودونها في مذكراته.**

ومن جملة الشعراء الآخرين الذين قدموا إلى بلاد الشام نجد الشاعر **جلال الدين محمد المولوي البلخي**، وابنه **سلطان ولد**، وكذلك الشاعر الكبير سعدي الشيرازي، وشعراء آخرين أمثال **فخر الدين العراقي، والخواجة الكرماني، وعلاء الدولة سمناني، وجلال طبيب**.

ومن الحكماء والعرفاء المشهورين في إيران يمكن ذكر: نجم **الدين الرازي**، والشيخ **شهاب الدين يحيى السهروردي** شيخ الإشراق في القرن السادس، والشيخ **شهاب الدين عمر السهروردي** صاحب عوارف المعارف وأستاذ **سعدي** في القرن السابع، بالإضافة إلى **شمس الدين تبريزي**، والعلامة **قطب الدين الرازي، وشير الدين أبهري، وافضل الدين الخونجي** (٥٩٠-٦٤٩) .

ومن العلماء الإيرانيين الذين زاروا بلاد الشام نجد **رفيع الدين الجيلي** الذي استلم منصب قاضي القضاة في دمشق وهو في سن الـ٦٧ عاماً وذلك سنة ٢٦٦ هجرية، **وشمس الدين خسرو شاهي** الفيلسوف المعروف وهو من تلاميذ الإمام فخر **الدين الرازي** حيث استلم سدة التدريس في دمشق وتوفي فيها عام ٦٥٢ هجري.

---

* دكتور، أستاذ اللغة الفارسية بجامعة دمشق.

وسوف نتناول بشيء من التفصيل حياة وآثار بعض العلماء والعرفاء والشعراء:

١ ـ جلال الدين محمد بلخي (٦٠٤-٦٧٢):

مولانا **جلال الدين محمد بن سلطان العلماء** بهاء الدين محمد بن حسين بن أحمد خطيبي بلخي المعروف بـ"مولانا الرومي" أو "المولوي" هو أحد أكبر وأفضل المتكلمين المتصوفة ومن أهم العرفاء، ويعد نجماً لامعاً في سماء الأدب الفارسي، ولد في عام ٦٠٤ هجرية في مدينة بلخ وترك المدينة مع والده سلطان العلماء بسبب خلاف مع السلطان **محمد خوارزمشاه**، وسافر مع عائلته من خراسان إلى الحج، ومن هناك ذهب إلى أرض الروم (تركيا) وسكن في بداية الأمر في مدينة مالطا ومن ثم مدينة قونيه وقد اكتسب شهرة في هذه المدينة ثم سافر إلى حلب ودمشق من أجل التحصيل العلمي بين عامي ٦٢٧-٦٣٠ هجري، والظاهر أنه التقى **بمحيي الدين ابن عربي** في دمشق، كما أن لمولوي أشعار غزلية في وصف دمشق مذكورة في ديوان شمس تبريزي.

٢ ـ سلطان ولد (٦٢٣-٧١٢):

ولد بهاء **الدين محمد بن جلال الدين محمد المعروف بسلطان ولد** أو بـ(ولد) سنة ٦٢٣ هجري في مدينة رنده، وكان ذلك حين كان مولوي سلطان العلماء يقومان بأسفار قبل استقرارهما في قونيه.

كان **مولوي** يحب ابنه هذا كثيراً ودائماً ما كان يقول له: إنك أشبه الناس خلقاً وخُلقاً بي. وحين أصبح راشداً توجه إلى دمشق بناء على طلب والده مع أخيه **علاء الدين محمد** في سنة ٦٦٠ ليكتسب علومه هناك، حيث درس مقدمات الفقه على يد أبيه من قبل.

بقي **بهاء الدين** مدة ٤٠ سنة بعد وفاة أبيه، وكان خليفته لمدة ٣٠ عاماً يرشد المريدين حتى توفي في مدينة قونيه سنة ٧١٢ عن عمر ناهز التسعين عاماً ودفن بجانب والده، وترك عدة أبيات مثنوي ذات مضامين عرفانية باقية وهي تشتهر بولدنامه. ويعد شعره مقبولاً، كما أن لديه ديواناً يتضمن قصائد غزلية على طريقة والده ولكنها خالية من الحماسة والعمق الذي كان يتمتع بها **المولوي**.

٣ ـ فخر الدين عراقي (٦١٠-٦٨٨):

يعد الشيخ **فخر الدين إبراهيم بزرجمهر بن عبد الغفار همداني فراهاني المشهور بـ(العراقي)** من أكبر المشايخ والشعراء في إيران في القرن السابع الهجري، حيث ولد عام ٦١٠ هجري وكانت عائلة **العراقي** تشتهر بالعلم والمعرفة.

درس العلوم منذ نعومة أظافره واطلع في فترة شبابه على سائر المعارف واشتغل بالتدريس. سافر في مطلع حياته إلى الهند وفي مدينة مولتان تعرف على الشيخ **بهاء الدين زكريا المولتاني** (٥٦٥-٦٦٦) مؤسس سلسلة السهروردیون المولتانيون، وبناءً على بعض المصادر فقد استكمل بعض المعارف والكمالات العرفانية على يد الشيخ **شهاب الدين عمر ابن محمد السهروردي** المتوفي سنة ٦٣٣، **وركن الدين سجاسي وكمال الجندي** أيضاً.

بعد ذلك سافر **العراقي** إلى بلاد الروم (تركيا) وحضر مجلس الشيخ **صدر الدين القونوي** (متوفي سنة ٦٧٣) وتعرف في محضره على آراء وكتابات **محي الدين ابن عربي** وكتابيه فصوص الحكم والفتوحات المكية، وكانت حصيلة هذه المعرفة تأليفه كتاب (اللمعات) وهو يحوي نصوصاً عرفانية باللغة الفارسية، حيث قدّم **عبد الرحمن الجامي** شرحاً عليه واسماه (أشعة اللمعات).

بعد ذلك سافر **العراقي** إلى مصر ومن ثم رجع إلى الشام واستقر بها حتى عام ٦٨٨ هجرية. حيث توفي في دمشق ودفن خلف مزار **محي الدين ابن العربي** الواقع على سفح جبل قاسيون، كما أن ابنه **كبير الدين** أيضاً دفن عام ٧٠٠ هجرية في جوار أبيه.

مؤلفاته:

١ ـ عشاق نامه، أوده نامه: عبارة عن مزيج من المثنوي والغزل وتحتوي على ١٠٦٣ بيتاً من الشعر، فيها عشرة فصول منفصلة في كل فصل مبحث عرفاني تتضمن تمثيل وحكايات أيضاً.

٢ ـ ديوان شعر يشتمل على ٥٠٠٠ بيت شعر: يحوي قصائد وغزل وتركيب وترجيع ومقطعات ومثنوي، كان **العراقي** عاشق متيم يلهج بكلمات وجدانية تحكي شوقه وتوقه إلى كمال النفس بعبارات بسيطة وعميقة ومحترفة، فنلاحظ في غزلياته وقصائده شوقاً منقطع النظير يدل على وهج داخلي مطعم بالشوق المقرون بالتأمل لإدراك الحقائق العرفانية، فنراه أحياناً يوصف هذه الصور بأوصاف بديعة قلّ نظيرها تنبئ عن أحوال السالكين.

٤ ـ الحكيم ناصر خسرو القابدياني:

يعد **الحكيم أبو معين ناصر بن خسرو بن حارث القباديانی البلخي المروزي** الملقب بـ(الحجة) من الشعراء القديرين والكبار في إيران وهو من المتكلمين البارزين الأوائل باللغة الفارسية، ولد في

شهر ذي القعدة سنة ٣٩٤ هجري في قباديان من نواحي بلخ، وتوفي عام ٤٨١ في بدخشان.

كان **ناصر خسرو** من عائلة محتشمي وهي عائلة ثرية تمتلك الأراضي والثروات، بدأ منذ نعومة أظافره بالتعلم واكتساب العلم والأدب. ودخل بلاط السلاطين في شبابه ووصل إلى مرتبة رفيعة هناك، وقد ورد في مذكراته في كتاب سفرنامه أنه تبوأ في بلاط ملوك العجم وسلاطينهم الغزنويين والسلاجقة كالسلطان **محمود الغزنوي** وابنه **مسعود**، مرتبة عالية حيث عمل في الديوان، وتلقى في فترة شبابه الكثير من العلوم الرائجة في ذلك الزمان مثل الأدب والفقه والمنطق والفلسفة والرياضيات والنجوم وخبرها بشكل جيد ووصل في كل تلك العلوم إلى مرتبة عالية.

أمضى **خسرو** فترة من عمره باكتساب العلوم وخدمة الأمراء واللهو واللعب وكسب المال ولكنه بدأ يتغير شيئاً فشيئاً، عندما بدأ يفكر في الحقائق محاولاً معرفة إجابات لتلك الأسئلة من خلال مناظراته مع علماء أهل زمانه، لكن دون أن يصل إلى نتيجة، وأصبح قلقاً ومشوشاً مما دعاه إلى السفر إلى تركستان والسند والهند وتعرف على أرباب الأديان المختلفة وتباحث معهم، في نهاية المطاف رأى مناماً في شهر جمادى الآخرة سنة ٤٣٧ في مدينة جوزجان وضع حداً لكل ذلك التشوش والقلق الذي رافقه طوال تلك المدة: لقد رأى في منامه أن هناك أحداً ما يدعوه إلى البحث عن الحقيقة ويشير له إلى القبلة، وعلى أثره قام بترك متاع الدنيا وسافر مع أخيه **أبو سعيد** وغلامه متوجها إلى الحج في سنة ٤٤٤ هجرية.

طاف **خسرو** في المناطق الشمالية الشرقية، والشمالية الغربية، والجنوبية الغربية، ووسط إيران، وزار بلاد أرمينيا وآسيا الصغرى، وسافر إلى أرض الحجاز لأداء مناسك الحج أربع مرات، وقدم حلب وطرابلس والشام وسورية وفلسطين ومصر والقيروان والنوبة والسودان.

قام في سفره هذا بالانتقال من حلب إلى حمص ومنها إلى حماه وطرابلس وبيروت وبيت المقدس ووصف في مذكراته وصفاً دقيقاً ومفصلاً لتلك المدن وحدد مساحتها وموقعها ووصف مساجدها وصفاً مميزاً وكذلك وصف عماراتها وأسواقها، نراه يذكر في كتابه عن حماه مثلاً فيقول: أنها على ضفة نهر العاصي وعليها نواعير كبيرة (سفرنامه ص١٧) ويقول عن المعرة **وأبو العلاء المعري** أن الرئاسة كانت **لأبي العلاء** في تلك الفترة ويحدثنا خسرو في مذكراته عن صعوبة معاني أشعار **أبي العلاء** (ص١٨).

قضى ثلاث سنوات في مصر وانضم إلى المذهب الإسماعيلي وبقي في خدمة الخليفة الفاطمي المستنصر بالله (**أبو تميم محمد بن علي**) (٤٢٧-٤٨٧) وبعد سلوكه لمراحل ومدارج متعددة وصل إلى مرتبة الحجة ولقب من قبل إمام الفاطمية بـ(حجة جزيرة خراسان) والتي تعد إحدى الجزر الاثنى عشر للدعوة الإسماعيلية. وأصبح مكلفاً بنشر المذهب الإسماعيلي في تلك البلاد.

بعد رجوعه إلى إيران وبسبب مخالفة علماء الدين له اضطر إلى أن يبقى مشرداً في أماكن مختلفة حتى استقر به الحال في واد (يمجان) بين جبال (بدخشان) وسكن هناك وكان يدعو للمذهب الإسماعيلي وأرسل عدة كتب ورسائل وأشعار إلى خراسان وفي النهاية توفي ودفن هناك سنة ٤٨٢ هجري.

للشاعر علاوة على الأشعار عدد من المثنوي تحت عنوان (روشنايي نامه) و(سعادت نامه) ولديه بعض الكتب باللغة الفارسية ككتاب (جامع الحكمتين) و(خوان الإخوان) و(كشايش ورهايش) و(السفرنامه) التي كتب فيها مذكراته خلال أسفاره التي استمر لسبع سنين وقد كتبها بقلم سلس ومشوق وتحتوي على معلومات دقيقة وذات قيمة جغرافية وتاريخية أيضاً، وقد أشار فيها إلى العادات والتقاليد المتبعة في كل بلد ومنطقة.

لاشك أن **ناصر خسرو** كان أحد كبار الشعراء القديرين في اللغة الفارسية، وكان يمتلك منطقاً وأسلوباً نادراً ومتميزاً في الوقت عينه، إن ما يميز شعره هو تطعيمه بالكثير من المواعظ والحكم الجميلة.

٥ ــ سعدي الشيرازي:

لاشك أن الشيخ الإمام المحقق، ملك الكلام، أفصح المتكلمين، **أبو محمد مشرف الدين مصلح ابن عبد الله بن مشرف السعدي الشيرازي**، يعد من أكبر الشعراء في سماء الأدب الفارسي بعد فردوسي.

ولد **سعدي** حوالي العام ٦٠٦ هجري في مدينة شيراز، وكان والده من أسرة علمية وأصبح يتيماً منذ الصغر والظاهر أنه تربى في كنف جده لأمه **مسعود بن مصلح الفارسي والد قطب الدين الشيرازي**، وتعلم العلوم الأدبية والشرعية في شيراز ومن ثم ذهب إلى بغداد ليكمل دراسته، ويبدو أن سفره كان بين عامي ٦٢١-٦٢٢هـ، حيث صادف حملة المغول على إيران وتقتيلهم الناس وتخريبهم البلاد، وقد عبر عن ذلك **سعدي** بقوله: (أصبح العالم كشعر رأس العبد) معقداً ومضطرباً.

درس **سعدي** في المدرسة النظامية ببغداد وتتلمذ في العلوم الشرعية على يد أساتذة كبار **كجمال الدين أبو الفرد عبد الرحمن سبط ابن الجوزي** صاحب كتاب (تلبيس إبليس) وكتاب (المنتظم). كما أنه درس

عند شهاب الدين **عمر بن محمد السهروردي** (متوفي سنة ٦٣٢) صاحب كتاب (عوارف المعارف) ومؤسس الفرقة السهروردية في التصوف، وكان يذكره باسم (الشيخ) و(المرشد) له.

بعد أن أتم دراسته بدأت أسفاره تعبر الآفاق حيث سافر إلى الحجاز والشام ولبنان وبلاد الروم والأراضي المجاورة لها، ومن ثم عاد إلى شيراز في عام ٦٥٥، وحيث كان الملك **أتابك أبو بكر ابن سعد بن زنكي** حاكم فارس يدفع للمغول أتاوة مقدارها ثلاثون ألف دينار لتبقى مصونة من أذيهم واعتدائهم، وكان سعدي في هذه الفترة شاعراً مرموقاً ومحترماً من قبل الناس والدولة أيضاً. وقد ألف ديوان شعره (البوستان) عام ٦٥٥ وفي العام التالي ألف كتابه الثاني (كولستان)، حيث ورد ذكر الشام في كتابيه هذين عدة مرات.. فقد روى في (كولستان) حول اعتكافه في الجامع الأموي بجانب قبر النبي **يحيى** وصادف وقتها دخول أحد ملوك العرب المعروف بعدم إنصافه للناس وبعد أن زار وصلى طلب من **سعدي** أن يدعو له (جولستان ٦٦٧)، وأشار كذلك إلى خطبته في جامع بعلبك في مجموعة من الناس المنقطعين عن العالم (جولستان ٩٠) كما أنه تحدث عن حصول القحط في دمشق وهو يصف ذلك في بيت من الشعر فيقول:

چنان خشگ سالى شد اندر دمشق.. كه يارإن فراموش كردند عشق

أي: لقد تعرضت دمشق لسنة من القحط نسي فيها الأحباب العشق والود بينهم.

امتازت قصائد **سعدي** بالوعظ والنصيحة والتوحيد ومدح الملوك والرجال، كما أن **لسعدي** قصائد باللغة العربية تقارب السبعمائة بيت يتحدث فيها بالنصح والمدح والمعاني الغنائية وهناك قصيدة في رثاء **المستعصم بالله** آخر الخلفاء العباسيين الذي قتل على يد **هولاكو** زعيم المغول عام ٦٥٦ هجري.

برع سعدي في الغزل، ويعد غزل **سعدي** القمة في اللغة الفارسية. لقد أوصل الغزل إلى مرتبة من الصفاء والجمال إلى درجة أنه لم يستطع أحد قبله ولا بعده أن ينشد الغزل بهذا اللطف وبمعان من العشق المجازي والحقيقي.

لقد دمج **سعدي** الغزل العاشق بالغزل العرفاني وهو ما مهّد الجو لظهور **حافظ الشيرازي**. توفي **سعدي** في مدينة شيراز عام ٦٩١ هجرية ودفن فيها.

٦ ـ علاء الدين سمناني:

يعد الشيخ **أبو المكارم ركن الدين علاء الدولة أحمد بن محمد بن أحمد بيابانكي السمناني** أحد كبار مشايخ الصوفية وهو من الشعراء والكتاب في القرن السابع الهجري. كان من عائلة سمناني الثرية حيث كانت هذه الأسرة متصدية لأمور الديوان في عهد الايلخان.

يذكر **ابن حجر العسقلاني وغياث الدين خواند مير** أن مولد **علاء الدولة** كان سنة ٦٥٩ هجري، وكان أبوه ملك **شرف الدين محمد** من كبار رجال الحكم الايلخاني، وكان رجل دولة في عهد تلك السلالة حيث عين من قبل **ارغول** (خان المغول) حاكماً على بغداد سنة ٦٨٧، وكانت والدة الشيخ هي أخت **ركن الدين صائن** (المتوفي ٧٠٠) أحد العلماء والقضاة الكبار في عهد الايلخانيين وكان علاء الدولة قد أخذ الفقه والحديث منه.

انشغل **علاء الدولة السمناني** منذ بداية شبابه في وظائف الدولة ولكنه في عام ٦٨٣ تتغير الأحوال لديه، فترك **علاء الدولة** العمل في شؤون الديوان في سنة ٦٨٥ ورجع إلى سمنان وجدّ في تحصيل العلم والمعارف خاصة في مجال الفقه والحديث والعلوم الأدبية، ولكنه لم يغفل في الوقت ذاته سيره في مراحل السلوك، فقد حرر العبيد الذين كانوا عنده، وأدى كل الحقوق التي كانت بعهدته للآخرين، وأوقف أمواله وعمّر التكية السكاكية التي كانت منسوبة إلى الشيخ **حسن السكاك السمناني** وهو من مشايخ القرن الخامس وجدد بناءها.

انتقل في العام ٦٨٧ هـ إلى بغداد وعمل لمدة اثنين وثلاثين عاماً في خدمة الشيخ **نور الدين عبد الرحمن الاسفراييني** وأصبح من مريديه وقد كتب ذلك في رسالة له إلى **كمال الدين عبد الرزاق كاشي،** وفي هذه المدة سافر عدة مرات إلى الحج وزار بلاد القدس والشام وتلك النواحي، كما أنه يشير في ديوان شعره إلى إقامته في الشام والقدس.

عاد علاء الدولة إلى سمنان وأقام في تكيته في سمنان بإرشاد الناس إلى أن توفي في شهر رجب من العلم ٧٣٦ عن عمر ناهز السابعة والسبعين.

وللشيخ **علاء الدولة** إضافة إلى ديوان شعره الذي جمعه له **الخواجة الكرماني،** كتابات نثرية أيضاً وهي: رسالة بعنوان (سر البال في أطوار سلوك أهل الحال) و(سلوة العاشقين) وكتاب (العروة لأهل الخلوة والجلوة) في موضوع الحكمة الإلهية وهو كتاب عرفاني ألفه عام ٧٠١ هجري.

٧ ـ الخواجة الكرماني:

كمال الدين أبو العطا محمود بن علي بن محمود مرشدي كرماني الشهير بـ"خواجو". شاعر إيراني كبير من القرن الثامن الهجري، وكان متصوفاً ومريداً لعلاء الدولة السمناني.

ولد في العشرين من شهر ذي الحجة عام ٦٨٩ هجرية وكانت ولادته في مدينة كرمان وأمضى طفولته هناك ومن ثم قام بسفرات طويلة إلى العراق

والحجاز والشام وبين المقدس ومصر... بناءاً على ما صرح به في كتاباته.

بلغت مجموعة أشعار **الخواجة** ٤٤٠٠ بيت من الشعر تشتمل على ديوان غزل وقصائد وست مثنويات. احتوى ديوانه على ٢٥٠٠ بيت وهو ينقسم إلى قسمين: (صنائع الكمال) و(بدائع الجمال) وست مثنويات على أوزان مختلفة حيث راعى **الخواجة** في طريقة إنشائها الشاعرين **نظامي وفردوسي**، وكتاباته وهي:

١ ـ سام نامه، عبارة عن منظومة حماسية
٢ ـ هماي وهمايون
٣ ـ كل ونوروز
٤ ـ روضة الأنوار
٥ ـ كمال نامه
٦ ـ كهرنامه

يعد **الخواجة** في الغزل بين **سعدي وحافظ**، أي أن غزلياته تتضمن مضامين عرفانية وحكمية ممزوجة بالعشق والحب. وهذه الخاصية تشاهد بوضوح في الغزليات العالية والمنتخبة وفي بدائع الجمال بشكل خاص. وفي هذه الغزليات نشاهد تفرد **الخواجة** بشكل حقيقي في استخدامه لهذا الأسلوب من إنشاد الغزل. خصوصاً وأن الخواجة كان قد أمضى سني عمره الأخيرة في مدينة شيراز وتوفي فيها سنة ٧٥٠ هجرية حيث يقع قبره هناك.

٨ ـ جامي:

نور الدين أبو البركات عبد الرحمن بن نظام الدين أحمد بن محمد جامي شاعر وكاتب وعالم كبير مشهور من القرن التاسع الهجري، يعد **جامي** أكبر أساتذة البيان بعد **حافظ** ويعتقد البعض أنه آخر شعراء الفرس الكبار.

ولد جامي عام ٨١٧ هجرية في خرجرد الواقعة بين مشهد وهرات، وذهب مع عائلته في صباه إلى هرات وبدأ دراسته هناك عند والده **نظام الدين أحمد**، ثم تتلمذ في مرحلة شبابه على يد أساتذة كبار في المدرسة النظامية في هرات وأخذ العلوم الأدبية والشرعية والكلامية، وبعدها انتقل إلى سمرقند عاصمة الدولة التيمورية وكانت تعد من أكبر المراكز العلمية في تلك الفترة.

حضر دروس العالم الكبير في سمرقند **قاضي زاده الرومي**، وبعد فترة وجيزة أصبح ملماً بعلوم زمانه كالأدب وعلم الكلام والرياضيات والنجوم والعرفان والفقه والفلسفة أيضاً.

كان **جامي** مريداً للشيخ **سعد الدين الكاشغري** أحد المشايخ الكبار النقشبنديين وبقي إلى آخر عمره وفياً لهذه السلسلة، وكان يجل الشيخ **محي الدين ابن عربي** كثيراً وكتب شرحاً علمياً على فصوص الحكم بعنوان (اللوامع)، وكذلك كتاب (نقد الفصوص) قدم فيه نقداً لكتاب الفصوص **لصدر الدين القونوي**، وكذلك كتب شرحاً على كتاب (اللمعات) **لفخر الدين العراقي** تحت عنوان (أشعة اللمعات).

سافر **جامي** متوجهاً إلى الحج سنة ٨٧٧ وفي هذه السفرة زار بغداد وكربلاء والنجف والمدينة المنورة أيضاً وأقام مدة في دمشق وحلب ودعاه السلطان العثماني إلى زيارته.

بالإضافة إلى كتابات **جامي** العرفانية، لديه كتاب في وصف المشايخ الصوفيين بعنوان (نفحات الأنس) وكذلك لديه إلى جانب ديوان شعره في القصائد والغزل مجموعة من الأبيات والرباعيات ومجموعة (هفت أورنگ) وسبعة مثنويات أنشدها ضمن هذه العناوين:

١ ـ سلسلة الذهب.
٢ ـ سلامات وابسال.
٣ ـ تحفه الأحرار.
٤ ـ سبحه الأبرار، وهي أشعار ذات مضامين عرفانية وأخلاقية.
٥ ـ يوسف وزليخا.
٦ ـ ليلة ومجنون.
٧ ـ خردنامة اسكندري.

إن **لجامي** رتبة عليا في الشعر الفارسي وهو بحق بعد آخر أساتذة الشعر الإيراني الكبار بعد أن ظهر أساتذة كبار في الأدب الفارسي في القرنين السابع والثامن الهجريين، ويعدّ في مصاف هؤلاء الشعراء والأدباء الإيرانيين الكبار.

توفي **جامي** في يوم الجمعة المصادف ١٨ محرم سنة ٨٩٨ هجرية عن عمر ناهز الواحد والثمانين عاماً في مدينة هرات ودفن في مقبرة شيخه ومريده **سعد الدين الكاشغري**.

□□

المفاجأة والصدمة فيما يومي إليه

(الأشتر يبحث عن مندور!!)

عبد الكريم محمد حسين *

هل صارت جنة أستاذنا الأشتر في ماضيه(١)؟ وهل صار غريباً بعد رحيل جل أصدقائه فأخذ يبحث عنهم في زوايا عقله أو خوافيه؟! ولماذا هذا البحث كله عن محمد مندور(٢) في كتابات الأشتر المتأخرة (مسامرات نقدية)(٣) و(أحاديث في الكتب والكتاب)(٤)؟ وهل سئمنا ـ نحن طلاب الأشتر ـ مندوراً، وقد حجب أستاذنا الأشترَ عنا دهراً طويلاً في محاضراته التي ألقاها علينا في جامعة دمشق (١٩٧٨م، و١٩٧٩م) أو إن شئت أن تقول: كان مندور يطل علينا مرة من عيون الأشتر، ومرة من صدره، وأخرى من حقيبته، وثالثة في أهاته أو من مصادره، فيكاد مندور يكون ظلاً للأشتر، ويكاد الأشتر يؤلف ظلاً لمندور، ألم يكن حباً صوفياً بين الرجلين؟ ألم ترَ الأشتر يأتي أفكار مندور حكاية نصية من (الميزان الجديد)(٥) ويقولها بمعناها من ذاكرة الشيخ، فتخرج الكلمات نفسها، ويظن الشيخ أنه يقدم النظرية أو برهانها، وطلابه لا يحصلون من رؤية كل منهما للأدب المهموس شيئاً يتعدى القول المقول بلسان مندور نفسه.

وأذكر أن أستاذنا **الأشتر** ــ أمدّ الله لنا في عمره ــ كان يلقي محاضراته لطلاب السنة الرابعة (عام ١٩٧٨م) في جامعة دمشق للطلاب الفقراء والموظفين مساءً، ويعود في صباح اليوم التالي لإعادة المحاضرة للطلبة المداومين، وكانت واحدة منها تتناول نظرية الأدب المهموس عند **مندور**، وما أصابها من رد **سيد قطب**، وكان الشيخ يعطي الطلبة فرصة المناقشة والحوار، ويصغي إلى أقوالهم، ويدعو الطلبة أحياناً إلى أن يرد بعضهم أقوال بعض، فإن **عجزوا**، أو كادوا يفلتون من عقال الانضباط تسلم ناصية القول، وقال بقوله. ومع يُقنِعُ بردِّهِ حينَ يَردُّ، لكنه يوم الأدب المهموس أو الشعر المهموس لم تكن إجاباته مقنعة، وما زال رأيه غير مقنع إلى الآن مع الأسف، فحاورته يومئذٍ مناقشاً يوم الاثنين مساء، فلم يجد مقنعاً باعتراضي، ولم أجد قناعة بالنظرية نفسها لارتباطها بزمن الاحتلال، وشكنا بكل ما يقوله العائدون من الغرب.

وجاءت المحاضرة في اليوم التالي (الثلاثاء) وكانت المحاضرة الأولى صباحاً (٨-١٠) فبادرني الشيخ بقوله: أنت اليوم ضيف ـ يا عبد الكريم ـ ولا يحق لك الكلام، فقلت: إنما جئت لأفهم ما فات بالأمس، وكنت مندهشاً لتلك الشابة الجادة العصرية التي تصدّت لنظرية الشعر المهموس، وأعادت بقولها ما قلته بالأمس، من غير علم لها بما قلت، ولا معرفة سلفت بيننا، كانت تلك أختنا الدكتورة من بعد **نينيت خضور**، وزدت شعوراً بالقوة، وزاد **الأشتر** عظمة في عيونا عندما اتهم نفسه بالعجز عن إفهامنا حقيقة مقولة الشعر المهموس، ولم يقل لنا: لِمَ لا تفهمون ما يقال؟!! (وسيكون لي ـ إن شاء الله ـ بحث في الأدب المهموس قريباً).

حقاً هل كان **الأشتر** يبحث عن **مندور** في زوايا الحياة بعد أن فارقها **مندور**؟ أليس في بحث **الأشتر** عنه بحث عن أيام **الأشتر** نفسه، وعن أنفاسه وأنفاس **مندور** على مسرح الحياة بعد أن رحل؟!! أليست تلك محاولة منه لاسترداد الماضي بما فيه، وما له وما عليه؟ ولكن هل تستطيع الذكرى إعادة الموتى إلى مواضعهم على خشبة مسرح الحياة؟ وما نقول في بحثه عن مندور وهو حي؟ هل كان الأشتر يريد أن يحمل **مندوراً** معه حيث كان، وأنى توجه؟ وهل كان **مندور** سقفاً لهذا المبدع الرومانسي لإبداع **مندور** وعلمه؟ ألم يكن **مندور** الإنسان أشدّ حضوراً في كتابات شيخنا **الأشتر** من مندور المترجم والناقد نفسه؟ وهل كان **الأشتر** ـ في عقله الباطن ـ يجد شعوراً بالتقصير في نصرة أستاذه، وهو في عراك الحياة الأدبية وحراكها، وهو حي، فأراد أن ينتصف له بعد موته وموت خصومه؟ ألا يحسن به أن يترك **مندوراً** لمؤرخي حركة النقد العربي المعاصر يضعونه حيث يشاؤون، ويختلفون في رتبته كما يحبون؟ أليس في هذا الحنو الزائد على **مندور** شعور باطن بضعف مندور وموته في ساحة النقد، وخروجه من مسرح الحياة النقدية إلى صمت الأبدية؟ وهل **لمندور** أن يحيا مرتين: مرة في حياته من ولادته إلى وفاته وأخرى في حياة الأشتر ومؤلفاته؟ أيريد له أن يُذكرَ حيث يذكر **الأشتر** نفسه؟ أليس هذا جوداً وكرماً من **الأشتر** نفسه قلَّ نظيره في تراثنا العربي، أن يهب الباحث الأديب حياته لأستاذه؟ وهل يريد الناس أن يفهموا **مندوراً** كما فهمه، ويضعوه حيث وضعه؟ أليس للناس حق أن يروا **مندوراً** بعيونهم لا بعيون الشيخ، ويرفعوه أو يضعوه بعقولهم لا بآراء الشيخ؟!!

أليس **الأشتر** العالم في كتبه الجامعية الرصينة (رسائله وأبحاثه) شيئاً آخر مختلفاً عن **الأشتر** الأديب العبقري المصور المفن؟ إن كان الأمر كذلك، فثمة التفاتتان إلى **مندور** بقلم **الأشتر** نفسه تكشفان عن ريشة الفنان المصور، وعبقرية نقل المشاهد من الحياة إلى الأوراق لتعود مرة أخرى بقراءتها حياة ماضية في جوف حياة حاضرة، وقد عجن **الأشتر** فيها قسوة الحياة بجر القلم، وآهات النفس في مشهد المحاضرة الأولى **لمندور**، وفي مشهد الزيارة الأخيرة لبيت **مندور** بعد رحيله كما سيأتي من بعد.

المفاجأة والصدمة: أهذا هو مندور؟

ما أصعب أن ترسم شخصية الإنسان من مؤلفاته ومترجماته، وتدهش لعقليته، وتعجب برموزه وإشاراته، وترسم له قامة عالية، وتستحضر له جاذبية قوية، فإذا رأيته، وسمعت صوته، وصافحته يداً بيد... وشهدت محاضرته فإذا هو شيء آخر خلاف ما تومئ إليه الكتب المؤلفة والمترجمة سواء بسواء، فتردد في نفسك قول العرب: (تسمعَ بالمعيدي خيرٌ من أن تراه)(٦)، وهذا ما تراه ماثلاً في مشهد محاضرة مندور الأولى لدى **الأشتر**، وقد رسمها بقلمه فيما يأتي:

(دخل علينا يوماً، بعد انتسابنا إلى المعهد، ثقيلَ الخطو، يملأ معطفه الداكن، وتغطي رأسه قبعة سوداء عريضة، جعلها تميل على أحد جانبي الوجه(٧)... فلما يعد المنبر، وشغل كرسيه، فتح محفظة صغيرة زرقاء كان يحملها معه، وأخرج منها كشكولاً دفن فيه وجهه، وأخذ يقرأ، وهو ينفث دخانه بين الحين والحين.

كنت قرأت له كتابه (النقد المنهجي عند العرب) وأعجبت كثيراً بوضوح فكره النقدي، وغنى ثقافته، ودقة أحكامه، ورهافة إحساسه، وحرارة روحه. فلما رأيته في المدرج، يلقي كلامه في غير احتفال، وعلى هذه الصورة التي وصفتها، التفت أقول لزميلي الذي قدم معي من الشام: أهذا هو مندور؟!!)(٨).

المكان: معهد الدراسات العربية العالية في القاهرة، والزمان يوم مجهول من أيام **الأشتر** العلمية في المعهد، وقد بقي من المحاضرة صورة **مندور**، وانطباع **الأشتر** الأول عنه، وصدى المحاضرة في نفسه.

أما انطباع **الأشتر** فقد نشأ من زاوية المفارقة بين شخصية **مندور** التي تركتها كتبه في نفس **الأشتر**، وهيئته الواقعية، فقد رسمه بقوله: (ثقيل الخطو) وفي هذا التركيب الإضافي معان عجيبة (ثقيل) أيكون الثقل ناشئاً من قصر ووزن؟ أم يكون الثقل في ظله عند حضوره؟! وهذا يسوغ قلة عدد الحاضرين للمحاضرة، كما جاء في وصف **الأشتر**... ما المقصود بثقل الخطى؟ أيريد أنه مريض كما أوضح بعد ذكر النص؟ وقد جاء اعتذاره من تثاقله

متأخراً عن الانطباع الأول، أليس في امتلاء المعطف (يملأ معطفه) صورة لضخامة البدن وكثرة اللحم والشحم؟!! أو ليس في تلوين معطفه باللون الداكن إيحاء بالجدية الممزوجة بالكآبة؟!! (ولا يغير من ذلك أنها صورة صعيدية واقعية من جهة اختيار اللون) ثم ما بال هذه القبعة السوداء (الفرنجية الباريسية)؟ أليست تضيف بسوادها كناية وكآبة على الكآبة، مما يصدم أشواق الانتظار، ويخلع عن الشخصية المرسومة في ذهنه ثوبها الزاهي؟ ولماذا كانت مائلة على أحد جانبي الوجه؟ أإعجاباً بالنفس أو تكبراً بثقافة الآخر؟ إنه يرسم هيئة الشخصية الحسية ملقياً عليها انطباعات موحية ناطقة بما لا يصرح به **الأشتر** بأدبه الرفيع، لكن الصور تستخرج ـ كالموسيقى ـ فضلات المنطق من أعماق النفس إلى عالم الحس الإبداعي بالصور، وليس من حق أساتذنا أن يحبس عنا العقل الباطن للصورة، ولا أن يفرض علينا رؤيته، وقد علمنا حرية التفكير.

كانت تلك صورته مقبلاً على طلابه في المحاضرة، وقد التقطتها بصيرة **الأشتر** وبصره بالألوان: الداكن والأسود والأزرق، ومضى يرسم جلسته (صعد المنبر، فتح محفظة صغيرة زرقاء، كان يحملها معه، وأخرج منها كشكولاً دفن فيه وجهه، وأخذ يقرأ، وهو ينفث دخان لفافته بين الحين والحين) ندع المحفظة الصغيرة التي لم تسع أكثر من كشكول كتبت عليه المحاضرة، فليست ثمة مصادر أو مراجع في جعبة الأستاذ يعرضها على الحاضرين، وكان الأمر معقولاً لو أن **مندوراً** كان قادراً على الاستغناء عن كشكوله، فهل يمكنه الحديث عن المصادر والمراجع، وهو يلقي المحاضرة من أوراق الدفتر، ويخشى أن يرفع رأسه، فتفوته الفكرة، فلا قدرة له على استعادة المعلومات، فهل كان مرضه مؤثراً في ذاكرته؟ ألم يدفن وجهه في كشكوله؟ ألم يصبح الكشكول كفناً له ـ إن شئت ـ أو قبراً دفن **مندور** وجهه فيه. واختيار الفعل (دفن) يشير إلى موت شخصية **مندور** المشتقة بالقراءة من "النقد المنهجي عند العرب، ومنهج لانسون.." حقاً إن الاختيار (دفن) يدل على حقيقة الحكم في العقل الباطن وباشتعال لفافة التبغ تحترق الصورة التربوية **لمندور** دون أن يحترق الكشكول والوجه المدفون فيه، فليس من القدوة الحسنة أن يدخن المدرس في قاعة الدرس أمام طلابه.

ولا معنى لإحياء **مندور** بعد احتراق صورته بقول **الأشتر**: (وأعجبت كثيراً بوضوح فكره النقدي، وغنى ثقافته، ودقة أحكامه، ورهافة إحساسه، وحرارة روحه) لأن سياق الكلام يشير إلى أن هذه الصفات في كتبه، وليست في المحاضرة لقول **الأشتر** في ختام المشهد (فلما رأيته في المدرّج يلقي الكلام في غير احتفال، وعلى هذه الصورة التي وصفتها، التفتُّ أقول لزميلي الذي قدم معي من الشام: أهذا هو **مندور**؟) وبهذا الاستفهام الإنكاري تموت شخصية **مندور** الموهومة بالضربة القاضية على حلبة مسرح المحاضرة من غير مبارز فقد أتلف **مندور** نفسه بقبعته الصعيدية وبرجوازيته بالسيجارة أو السيجار (التبغ) وضعف ذاكرته عن تسجيل المعلومات، وغياب وجهه عن الجمهور، فكأنه غرق بين أوراق دفتره، فدُفِنَ فيها، وتبقى أفكاره، وتضيع شخصيته في المحاضرة في كشكوله، وقلة جمهوره، لقول **الأشتر** بمقام آخر في **مندور**:

(كان مندور غني التكوين، يملك أن يطوف في محاضراته، بقمم الثقافة العالمية. ولكن مستمعيه، في بعض محاضراته العامة، لم يكونوا يزيدون على عدد أصابع اليدين. وقد حضرت له محاضرة في نقابة الصحافة لم يحضرها معنا إلا موظفو الدار، فسمعت كلاماً يندر أن يسمع الإنسان مثله، في جمال تحليله، وعمق مراميه، وقوة إدراكه، وغزارة معرفته، في محاضرة واحدة)(٩).

وكلامه هذا في وصف **مندور** بوضوح الفكر النقدي تعني فقره في النقد، لأنه يخطو بروح المترجم، وبمنهج المدرس الحريص على وضوح الفكرة في نفسه لتكون ساطعة لطلابه، وغنى الثقافة هو سر غموض الفكر النقدي لتدافع الرؤى النقدية واشتباكها في عقول الشباب قبل أن تتقلب في مختبر الإبداع دهراً طويلاً فتقوى ملكاتهم العقلية بازدياد القدرة على العزل والفصل بين المتشابكات، والنهوض بالخلق العلمي من الأوليات إلى قطوف دانيات، فهل بدأ **مندور** شيخاً في النقد قبل أن يأخذ حقه من أطوار الحصرم وأيامه. لكن ما يقوله **الأشتر** من تلك المحاضرة تكشف عن سعة اطلاعه، ودقة أحكامه، ورهافة الإحساس، وحرارة الروح فمما يشترك فيه الرجلان (مندور والأشتر) لأنه يدل بإلصاق تلك الصفات **بمندور** على ما يتمنى أن يجده في أستاذه، وإن كنت أرجح أن هذه صفات **الأشتر** التي يود لو أنها في أستاذه **مندور**، أو قل: ألبسه إياها لتؤلف صورة نفسه في أستاذه، ولعلها تؤلف وتر التناغم بينهما.

ومما أعطى **الأشترُ** أستاذه: **جمال التحليل، وعمق المرمى، وقوة الإدراك وغزارة المعرفة**، ولو تحققت هذه الصفات **لمندور** لاجتمع الناس على محاضرته، وسدت القاعات والطرقات باجتماعهم عليه، وما شكا الطالب من خلو القاعة من الجمهور في محاضرة أعطيت بالحب هذه النعوت كلها.

فمندور تظهر صورته **للأشتر** في كتبه قبل لقائه، ويدفنها **مندور** أمام **الأشتر** في دفتره بمحاضرته، ويقف **الأشتر** لشطب الموهومة بخطوط الشخصية القائمة أمامه في قاعة الدرس، وكلما أثبت

له حكماً نسخه بتعقيب، وكلما أظلمت جهة من صورة **مندور** زينها **الأشتر** بتعزيتها بالثناء على الشخصية من جهة إنسانية راقية تسكن في صدر **الأشتر**، ويراها في سلوك ذلك الفلاح المغفل على نحو ما يقول د. **طه حسين** في لقاء **بمندور**(١٠).

هذه صور من الحياة المشتركة بين **الأشتر ومندور**؛ ذاك عاش في عقل **الأشتر** ونفسه وقلمه وأوراقه وكتبه بعدئذ، فمن العبقرية أن يتنازع المرء شعوران معاً، وهو يكتب عن أستاذه بعد أن ابتعد منه زماناً ومكاناً وواقعاً وحلماً، فيريد أن يرى وجهه من قفاه، ويريد أن يبدي قوته فيظهر من بين السطور عجزه، ويثبت عجزه فتبدو صولته؛ ذلك أن رومانسية **الأشتر** مشدودة إلى خلفيته الحضارية الإسلامية (الصدق والإنصاف) لكنها معروضة في سياق إبداعي يحتمل التأويل، ذلك أن كتابة الطالب عن أستاذه في فلك السيرة الذاتية صعبة رحلتها ومرة مراسيها، ويزداد الأمر صعوبة عندما يكون أحدهما في الدار الآخرة، وما كان، وما ينبغي أن يكون... هذه لوحات من حياتهما فما تلك الحياة الأخرى التي حرص **الأشتر** على إبرازها في زيارة بيت أستاذه وصديقه وأخيه **مندور** بعد انقطاع تسع وعشرين سنة من وفاة **مندور**، فماذا كان؟ وكيف قال؟!

في بيت مندور بعد رحيله:

ما أثقلَ الخطوَ بالذكرى والانفعال!! وما أشدَّ قسوة الحياة بالموت؟ وما أصعب أن تزور بيتاً خلا من صاحبه، وهو صاحبك! وما أشد عنتاً من أن يزور القاهرة، ولا يزور بيتاً عاش فيه أستاذه، والتقيا فيه أياماً وأياماً!! فهل كان **الأشتر** يبحث عن **مندور** في بيته؟! ألم يكن يبحث عن نفسه، وعن أيامه طالباً في ذلك البيت؟ هل عاد إليه باحثاً عن صوره وصوته، وعن خطاه، وصدى أحلامه في ذلك البيت الكريم؟ أليس من الوفاء العودة إلى تلك الأيام وتلك الخطوات؟ أليس من حق القارئ عليَّ أن أدعه لقلم **الأشتر** ليصور المشهد النابض بكثافة الحياة وسطوتها بقوله:

(زرت القاهرة (أول سنة ١٩٩٤م) بعد سنوات طويلة من وفاة الدكتور مندور (مايو – أيار ١٩٦٥م) فسعيت إلى البيت الذي طالما سعيت إليه، وأنا طالب في الجامعة، وسلكت إليه الطريق التي كنت أسلكها على ضفاف النيل. فلما طرقت الباب، بدا من وراء زجاجه القديم، شبح ضئيل يعالج فتحه، ثم ظهرت السيدة ملك عبد العزيز تتوكأ على عصا صغيرة. كانت تبدو كما لو أن صورتها نسخت عشرات المرات، عدد السنوات التي فصلت بينها وبين الماضي الذي عرفتها فيه، جلسنا في المكتبة حيث كنا نجلس مع مندور، قريباً من مكتبه العتيق. فتداعت إلى نفسي صور المواقف التي وقفتها فيها، بتفصيلاتها الصغيرة، والدكتور مندور أمامنا في جلابيته البيضاء، ووجهه المغمور بالطيبة، وقد تهدلت خصلة من شعره الحائل على جبينه المشطوب، وأسند يديه إلى ركبته، وأخذ على عادته يتحسسهما في حركة دائبة!

يا للزمان! ما تزال صورته تملأ البيت حيثما التفت، وما يزال منه أثر يصعب نسيانه فيه! وهل يُنسى الإنسان؟..).

في هذا المشهد لوحة الطريق، ولوحة الإقبال على بيت **مندور**، ولوحة مكتبة **مندور** وفيها زوجه **ملك عبد العزيز والأشتر**، وأطياف **مندور** في صناديق الذكريات التي تسربت منها بعض الصور من بحار الماضي. وتعقيب الشيخ.

إنه مشهد مجلل بالأشواق والحنين والحسرات والدموع، وهذه أطوار المشهد في لوحاته:

لوحة الطريق:

هذا طريق الأمس لم يتغير جاء إليه **الأشتر** باحثاً عن متعة السير ومتعة النظر الخفيتين، فعسى الطريق يجود عليه بما كان يمنحه بالأمس، فقال: (وسلكت إليه الطريق التي كنت أسلكها على ضفاف النيل. فلما طرقت الباب...) هكذا من غير تفاصيل ليعبر عن شدة أشواقه إلى ذلك البيت، وهو قد وصف الطريق في موضع آخر، بقوله: **(كنت أقطع إليه الطريق في الصباح الباكر، فأسير على شاطئ النيل، أتطلع في القوارب المشحونة بالجرار القناوية القادمة من الصعيد. فإذا طرقت الباب ودخلت عليه رأيته في المكتبة، وقد غاص بجلابيته البيضاء في كرسيه العتيق، وأراح كفيه على ركبتيه، فأخذ يتحسسهما في حركة دائبة أحسبه كان يستعين بها على التوفز واستجلاء ملامح الفكرة، أو خفايا الإحساس، وهو في ذلك كله لا يفلت لفافة التبغ، فأراها بين إصبعيه، وصحف الصباح منثورة من حوله).**

انظر إليه كيف يستعرض السفن القادمة من قنا على صفحة مياه النيل، وهو ماش في طريقه إلى أستاذه لا إلى بيته، وانظر إلى **مندور** في بيته، وقد غاص في جلابيته، فكأنها بحر، وكأنه يومئ إلى قصره وسعتها، على نحو ما تكون الجلابية الصعيدية والسودانية أيضاً، وانظر إلى **مندور**، وقد وضع يديه على ركبتيه، وأخذ يتحسس ركبتيه بحركة يديه إلى الأمام تارة **وإلى الخف** تارة أخرى، كأنما يستدعي صورة أو خاطرة أو فكرة من رحم الغيب، أو كأنه يتأهب لاستقبال شيء مما تقدم، وهي صورة تبرز طبيعة عصبية للرجل، وحدة على خلاف ما توحي عبارات الشيخ في الإخبار عنه.

ودع عنك لفافة التبغ وسمومها ونيرانها ودخانها التي تعطيه بعضاً من ملامح الفلاح الذي يشعل لفافته طلباً لهدوء الأعصاب، وانتظاراً لوقف الهيجان، واحذر على الصحف اليومية المبثوثة من تبغه ونارها ودخانها، تلك لوحات من الماضي تستحضر وتكتب عن **مندور** بافتراض أنه يومئذٍ على قيود الحياة وأهلها، فكأنها تعبر عن تلك الحال. وكانت فكرة استغراق التأمل مسوغة بالذكريات واستعادة أيام الشباب، وكان إسراعه إلى بيت **مندور** مسوَّغاً بلهفته، لكن كيف استرد هذه اللوحات والمشاهد في زيارته الأخيرة؟

كانت لوحة الطريق في زيارته المتأخرة بعد وفاته قصيرة من غير استغراق في استعراض الناس والسفن والأشجار على ضفاف النيل. فهل كان مشهد الإقبال على البيت كذلك؟

لوحة الإقبال:

في إقباله على البيت بدا له شبح ضئيل من وراء الزجاج، وتخاصم في تحقيق الصورة العقلُ والنفسُ، فانتصر العقل بقوله: (بدا من وراء زجاجه القديم، شبح ضئيل يعالج فتحه) ففتح باب التوقع أن يكون (بدا من وراء زجاجه القديم) **مندور** هو ذاك الشبح الضئيل، فإذا به يفاجئنا بقوله: (ثم ظهرت السيدة **ملك عبد العزيز** تتوكأ على عصا صغيرة) فكان الرجل الحي **مندور** يخفي المرأة بظله فصارت اليوم المرأة تحضر الزوج بظلها، فكأنه يقول: إن الزوجين شخصية واحدة لا يفترقان فإن هذه الزوج الذكر من مسرح الحياة بقي ظله في امرأته، وكأن الفعل (بدا) يعكس حيرة لاقطة الصور أو المصورة النفسية وقد أبهمت عليها ترددت بين إظهار الميت أو إظهار الحي، والحي أقرب.

فهل صورة الشيخ تليق بالحي دون الميت؟ أليست الأشباح جزءاً من العالم الخفي عالم الجن والأرواح المتمردة والأجنحة المتكسرة؟ أليست هذه الصورة من منطق **جبران خليل جبران**؟ أليس غرض الكاتب أن السيدة **ملك** قد فقدت لحمها وعظمها فباتت صورة أقرب إلى صور الأشباح والأرواح منها إلى صور البشر والآدميين؟ أليس في هذا التعبير كناية عن شدة نحول جسمها، وقد أخذت منها الأيام كل مأخذ؟ أليس في نسخها بعدد سني البعاد من **مندور** ما يدل على أثر أنياب السنين في بدنها نحولاً وضعفاً؟ وقد حمل **الأشتر** لوحة الإقبال إلى أن طرق الباب، وجعلها جزءاً من لوحة الاستقبال عند باب البيت من شدة لهفته على تحقيق فكرة الوصول إلى أرض المبعث مبعث **مندور** ومواقف **الأشتر** نفسه.

لوحة المكتبة:

لوحة المكتبة بين الماضي والحاضر تخلق توتراً في النفس؛ لتضاعف الشعور بالحياة وتخلق أرواحاً وأشباحاً من خلال الموقف وتباين فضاء المشاعر، على حرقة وحسرة، فقد اجتمع **الأشتر** والشاعرة ملك زوج **مندور**، وكلٌّ جلس حيث كان يجلس، وبقي كرسي مندور شاغراً، فكأنه في الغرفة المجاورة ينتظران خروجه إليهما، فيكون **مندور** ــ كما كان ــ مصباح المجلس، ومحوره، ومحط النظر فيه، وقد جاءت اللوحة في قوله: (جلسنا في المكتبة حيث كنا نجلس مع **مندور**، قريباً من مكتبه العتيق) فالشعور بافتقاده طور من أطوار الوعي. والمكتبة وعاء العقل والنفس والروح، وموضع الباحث والأديب والناقد. ومنها تنفتح النفس على فضاء الماضي، ولكن كيف يكون ذلك؟

لوحة فضاء النفس:

في المجلس خرج **الأشتر** من الحاضر، وترك زوج **مندور** في موضعها، وأخذ يستعيد الزمن الماضي، ويستخرج **مندوراً** منه بلحمه ودمه وثوبه أو جلابيته كما يقول: (فتداعت إلى نفسي صور المواقف التي وقفتها فيها، بتفصيلاتها الصغيرة، والدكتور **مندور** أمامنا في جلابيته البيضاء، ووجهه المغمور بالطيبة، وقد تهدلت خصلة من شعره الحائل على جبينه المشطوب، وأسند يديه إلى ركبتيه، وأخذ على عادته يتحسسهما في حركة دائبة!).

أول شيء يلفت النظر (تداعت إلي نفسي صور المواقف التي وقفته فيها) مواقف **الأشتر** في هذه المكتبة (تداعت إليه) فكل صورة من تلك الصور دعت أختها إلى الحضور في هذا المكان، وكل صورة من الصور هجمت عليه من جهة من جهات المكتبة: منها ما خرج من الجدران الصماء، ومنها ما دخل من النوافذ في صحبة الهواء، ومنها ما خرج من أسماء الكتب وأوراقها، ومنها ما جاءت من الأزمنة المنصرمة إلى هذا الزمان الذي يجلس فيه الشيخ في المكتبة ببيت **مندور**، وقد تداعت إليه مواقفه هو لا مواقف **مندور**، بتفاصيلها الصغيرة، يا لله تضاعفت الحياة، وتكاثفت المواقف في حضورها، وانكسرت اللحظة الحاضرة لصالح الماضي ومواقفه، وخرج **مندور** من الماضي على مركب المواقف بسواد شخصه وبياض جلابيته، وملامح وجهه المغمور بالطيبة، ولم ينسَ خصلة الشعر المتدلية.. وحركة يديه.. زيادة في توكيد حضوره ومبعثه وسطوته على المكان والنفس والأحزان..

واضح أن ملامح شخصية **مندور** أشد حضوراً في تفصيلاتها مما ظهرت فيه في سياق الذكرى المرتبطة به حياً. وقد قدم **الأشتر** نفسه في الكلام على (صور مواقفه) ليتم له استحضار **مندور** من رحم

الغيب، وليجعل قارب العبور في (الذكرى، ومناخ التخيل) كالحقيقة التامة وقوعاً.

فهي لحظة أسطورية مبناها استرداد الماضي بشخوصه ومواقفه، **فالأشتر** اليوم يراقب أشتر الأمس، **ومندور** الغائب حاضر اليوم من عباءة الأمس، والمواقف التي كانت حياة يعيشها أصبحت ذكرى، وعودتها أمنية ما زال يتمناها.

وقد غلف المشهد بقوله متعجباً: **(يا للزمان! ما تزال صورته تملأ البيت حيثما التفت، وما يزال منه أثر يصعب نسيانه فيه! وهل يُنسى الإنسان؟)** هذا تعجب من إقامة الصور والأطياف في المكان، وما تزل الأماكن تحفز الإنسان صوتاً وحركة وصدى وخيالاً وطيفاً وشبحاً، وكان **الأشتر** يقول: إنه يريد أن ينسى لكنْ عقله يأبى النسيان، ووفاؤه لا يمحوه الزمان.

هاتان مادتان من ذكريات **الأشتر** تصوران علاقته **بمندور**، اشتقت الأولى من اللقاء العلمي في قاعة الدرس، وانبعثت الثانية من شغاف النفس. **والأشتر** في ذلك كله يكشف عن اغترابه، ووفائه وكرم نجاره في حديثه عن أستاذه **مندور**، فهل تكون مرآة النفس عاكسة لعالم الحس على حدوده وحقيقته؟ وهل تكون النفس مقيدة بقواعد الحس والعقل؟ أليست النفس تغلو في حبها فتضيف إلى المواقف والصور حرارة لم تكن المواقف ــ يوم كانت ــ بهذه الحرارة أو التألق، وتغلو في بغضها أو كرهها للمواقف غير المستحبة فتصنع الصنيع نفسه باتجاه آخر؟ والسؤال المتأرجح دائماً هل تصلح الذكريات مادة للتاريخ؟ ولم لا تصلح وهي تعرض الحقائق مقرونة بملح الحياة (المشاعر)؟ أليس **الأشتر** مبدعاً في حديثه عن باحث عرفه، واغترف من بحره؟ أليس في حديثه عن أستاذه موقف معطر بأنفاسه ووفائه؟ وهل يموت الوفاء؟ وهل نلتقي على ميراث **ميخائيل نعيمة** في ميزان **الأشتر**؟

الوراقة:

١ ــ أحاديث في الكتب والكتّاب، د. **عبد الكريم الأشتر**، دمشق ــ مطبوعات اتحاد الكتّاب العرب ٢٠٠٧م.

٢ ــ تطور النظرية النقدية عند **محمد مندور**، فاروق العمراني، طرابلس الغرب ــ الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م.

٣ ــ رسائل طه حسين، أ. إبراهيم عبد العزيز، القاهرة ــ الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

٤ ــ فرائد الخرائد في الأمثال، لأبي يعقوب يوسف بن طاهر الخويي (٥٤٩هـ) تحقيق د. عبد الرزاق حسين، نادي المنطقة الشرقية الأدبي بالدمام، ١٤١٥هـ=١٩٩٤م.

٥ ــ محمد مندور بين التنظير والممارسة، د. محمد المصفار، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، [د.ت].

٦ ــ في الميزان الجديد، د. محمد مندور، تونس ــ مؤسسة ع. بن عبد الله، ط١، ١٩٨٨م.

٧ ــ محمد مندور شيخ النقاد، فؤاد قنديل، القاهرة ــ مركز الحضارة العربية، ط٢، ٢٠٠٠م.

٨ ــ محمد مندور شيخ النقاد في الأدب الحديث، د. محمود السمرة، بيروت ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م.

٩ ــ محمد مندور الناقد والمنهج، د. غالي شكري، بيروت ــ دار الطليعة، ط١، ١٩٨١م.

١٠ ــ محمد مندور وتنظير النقد العربي، د. محمد برادة، بيروت ــ دار الآداب، ط١، ١٩٧٩م.

١١ ــ الدكتور محمد مندور والوساطة بين الشرق والغرب، د. داود سلوم، بغداد ــ معهد البحوث والدراسات العربية، ١٤٠٣هـ=١٩٨٣م.

١٢ ــ مسامرات نقدية، د. عبد الكريم الأشتر، حلب ــ دار القلم العربي، ٢٠٠١م.

الهوامش:

(١) اصطنعت لهذه المقالة ثوباً أدبياً في تناولها رغبة في محاكاة الشيخ **الأشتر** نفسه، وطلباً لإثارته بمخالفته في أستاذه وتحريضاً له على تحليل شخصية **مندور** تحليلاً علمياً، والتعرض له من جهة العقل والعلم، وليس من جهة القلب والوجدان، وأن ينزع ثياب الذكرى عن أدبائه ونقادنا الذين تناولهم، وساغترفهم من مرآته في سلسلة مقالات.

(2) محمد مندور وتنظير النقد العربي، د. **محمد برادة**، بيروت ــ دار الآداب ــ ط١، ١٩٧٩م، محمد مندور الناقد والمنهج، د. غالي شكري، بيروت ــ دار الطليعة، ط١، ١٩٨١م، الدكتور محمد مندور والوساطة بين الشرق والغرب، د. داود سلوم، بغداد ــ معهد البحوث والدراسات العربية، ١٤٠٣هـ=١٩٨٣م، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، فاروق العمراني، طرابلس الغرب ــ الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م، محمد مندور شيخ النقاد، فؤاد قنديل، القاهرة ــ مركز الحضارة العربية، ط٢، ٢٠٠٠م، محمد مندور شيخ النقاد في الأدب الحديث، د. محمود السمرة، بيروت ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م، محمد مندور بين التنظير والممارسة، د. محمد المصفار، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، [د.ت].

(3) مسامرات نقدية، د. عبد الكريم الأشتر، حلب ــ دار القلم العربي، ٢٠٠١م.

(4) أحاديث في الكتب والكتاب، د. عبد الكريم الأشتر، دمشق ـ مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧م.

(5) في الميزان الجديد، د. محمد مندور، تونس ـ مؤسسة ع. بن عبد الله، ط١، ١٩٨٨م.

(6) فرائد الخرائط في الأمثال، لأبي يعقوب يوسف بن طاهر الخوبي (٥٤٩هـ) تحقيق د. عبد الرزاق حسين، نادي المنطقة الشرقية الأدبي بالدمام، ١٤١٥هـ=١٩٩٤م: ١١٢.

(7) الجملة المحذوفة هي (عرفت، من بعد، أنها قبعة أكاديمية حملها معه من أيام دراسته في السوربون...) وهو تعليق الأستاذ من داخل المشهد، ولعل سواد القبعة لا يحمل أي دلالة رمزية سوى وصف الشخصية على حقيقة أمرها، وتبقى الدلالات قابعة في صدر مندور.

(8) مسامرات نقدية: ٣١.

(9) أحاديث في الكتب والكتاب: ٩٩.

(10) انظر رسائل **طه حسين**، أ. ابراهيم عبد العزيز، القاهرة ـ الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٠م: ١٩٤.

(11) مسامرات نقدية: ٥٢-٥٣.

(12) أحاديث في الكتب والكتاب: ٢١٤.

□□

الحياةُ مزروعة بإشارات المرور

في (سمر كلمات) للروائي الكويتي طالب الرفاعي

هيا صالح *

تدور أحداث رواية "سمر كلمات" للروائي الكويتي طالب الرفاعي، خلال مدة زمنية لا تتجاوز نصف الساعة (تحديداً ٢٢ دقيقة). ويتقاطع هذا الزمن الخارجي (الكرونولوجي)، الذي يمكن تتبعه بدقة في الرواية، مع الزمن الداخلي (النفسي) الذي استوعب التداعيات الجوانية للشخصية، وبوحها بأسرارها، وكشفها عن لحظات أفراحها وأحزانها، وتعبيرها عن معاناتها وآلامها..

وقد انجدل الحدث الواحد في الرواية، بانثيالات غير مترابطة تأخذ شكل الهذيان المتدفق من وعي الشخصية حيناً، ولا وعيها أحياناً أخرى، إذ بدا واضحاً سعي الشخصيات إلى التخلص من الرّاكد في جوانياتها بتدفقه خارجاً إلى السطح (محيطها/ خارجها) بشكل انفعالي غير منظم، بما يقرب الأحداث في الرواية من الفانتازية واللاواقعية.

وقد ورّط الاعتماد على خطي الزمن (الخارجي، والداخلي)، المتلقي الذي سرعان ما يجد أن ذهنه خلال القراءة ينفتح على أبعاد ودلالات لا يقولها النص، وإنما يحدس بها. ففي الفترة الزمنية الخارجية الواحدة، ثمة العديد من الأحداث التي قد تقع لأشخاص كثر على مساحة الكرة الأرضية، وثمة ذاكرات تواصل في اللحظة

نفسها استرجاع حياتها، وإعادة النظر في وقائع الماضي، وثمة أيضاً بوح يمارسه البشر في دواخلهم لا حدود له.

وتقوم الرواية الصادرة عن المدى بدمشق (٢٠٠٦) على ضمير واحد في الروي هو ضمير المتكلم، وعلى تعدّد الرواة (الشخصيات الروائية) التي تنقل كل واحدة منها انفعالاتها وأفعالها وردود

أفعالها ومشاعرها، وأحياناً تنقد الآخر من زاوية نظرها الخاصة، حتى يغدو للحدث الواحد، أو حتى للشخصية الواحدة أبعاد متعددة وزوايا/ وجوه مختلفة، تكشف كل منها عن طريقة الشخصية في تحليل الأحداث، وفهمها لما يدور حولها من علاقات إنسانية.

ويرتبط هذا التحليل بنمط خاص (كاركتر) لكل شخصية من شخصيات الرواية، وللمتلقي حرية تبني فكر هذه الشخصية أو تلك بناء على قناعاته المتشكلة حولها، وهو إلى جانب ذلك، قد لا يقتنع بفكر أيّ واحدة منها منحازاً إلى تحليلاته وتأويلاته الخاصة للأحداث، بعيداً عن تأثيرها.

الشخصية الأولى التي جاء السرد على لسانها، هي "سمر"؛ امرأة كويتية جاوزت الخامسة والثلاثين من عمرها، عاشت تجربة طلاق مرّة، ولم تكن وقتها تتجاوز الثانية والعشرين، وظلت هذه التجربة التي بصمتها بـ "المطلقة" تهدد علاقتها مع ذاتها أولاً، ومع المحيطين بها ثانياً، فأختها "عبير" مثلاً، لا تتوانى عن تعييرها بطلاقها كلما سنحت لها الفرصة، فهي حين تعود في وقت متأخر إلى البيت تبادرها "عبير" قائلة: "المطلقة الشابة ما عادت تعرف الأدب.. تتسكع حتى منتصف الليل في الشوارع" [ص ١٦].

تتبنى "سمر" حلاً للتصالح مع ذاتها، يتمثل في قرارها الزواج من "جاسم" زوج أختها السابق، لتتخلص من "عار" الطلاق أولاً، ولتنهي علاقتها بـ "سليمان" الذي يرفض الارتباط بها ثانياً، وهي تعترف: "أنا سعيت لهذا بعد رفض سليمان المتكرر لفكرة زواجنا، ما كان أمامي من خيار آخر: إما حياتي الجديدة مع جاسم، وإما بقائي مطلقة يحرسني رضا أهلي البليد، وأنفاسهم المتأففة.. أعلم أنني اخترت طريقاً وعرة، ولكن تكفي خمس عشرة سنة.. طلقني وليد قبل الغزو بثلاثة أشهر. في الثانية والعشرين من عمري دخلت جحيم المطلقات" [ص ١٤].

لكن "سمر" التي تبدو مرتاحة لخيارها في الزواج من زوج أختها السابق، تبدو من وجهة نظر شخصيات أخرى في الرواية مدانة ومحاصرة بأصابع الاتهام، بدءاً من أختها "عبير" التي اتهمتها بالتخطيط لسرقة زوجها منها، مروراً بأبيها الذي طردها من البيت، وأمها التي غضبت عليها، وليس انتهاء بابنة أختها التي لم تستطع استيعاب فكرة أن خالتها ستتزوج من أبيها.

إذن، التعاطف المبدئي الذي قد يظهره المتلقي مع شخصية "سمر" وواقع حياتها، من المرجح أنه سيتخذ مسارات أخرى حين ينكشف له الوجه الآخر من هذه الشخصية، بما يشير إلى أن فكرة الخير المطلق، أو الشر المطلق، غير واردة في مجتمع البشر، فكلّ له وجه حسن وآخر قبيح في الوقت نفسه، ولا أحد يمكنه القول إنه ملاك أو شيطان حسب، بل هو خليط عجيب منهما معاً.

وإلى جانب قيام السرد في الرواية على لعبة الزمن (خارجي، وداخلي)، هنالك لعبة (الروائي/ الراوي) أيضاً. إذ يتحول كاتب الرواية **"طالب الرفاعي"** إلى بطل من أبطالها تغريه شخصيات روايته الورقية، وتسحبه إلى عالمها، وهو يعترف: "مع بدء الكتابة أبحر معهم على سفينة الرواية، أصبح واحداً منهم، نلتقي ونتحدث ونصغي بعضنا لبعض ونختلف، وقد يموت أحدنا فنحزن عليه ونبكيه، وقد نحتفل بعيد ميلاد آخر ونرقص" [ص ٤١].

و**"طالب"** في عالمه الورقي، يقع في حب "ريم"، وهي الشخصية الروائية التي لم يخطط **طالب** (الكاتب) لوجودها، وإنما، والكلام على لسانه: "حين شرعت بكتابة الفصل الأول، ومن خلال وجودي في المشاهد التي تجمع بين سمر وصديقها سليمان، سمعت سمر تأتي على ذكر صديقة لها اسمها ريم، شخصية لم أكن خططت لها، شخصية جديدة راحت تتخلق أمامي. كنت أبقى ممسكاً بأنفاسي، أتابع سمر تخبر سليمان عنها" [ص ٤٢]. يتواعد "طالب" (الشخصية الروائية) مع "ريم" (وهي امرأة متزوجة وأم لثلاثة أطفال)، ويتوق كل منهما للقاء الآخر، غير أن هذا اللقاء يظل عصيّاً على التحقق، بما يشير إلى ضرورة إبقاء مسافة كافية بين الروائي وشخصياته مهما حاول (وهو الكائن الحقيقي) الاندغام في عالمهم المتخيَّل، وبناء علاقة "وهمية" معهم.

وخير مثال على ذلك، هو ما يحدث حين حاول "طالب الروائي" حشر أنفه في خصوصيات إحدى شخصياته، والتي يمثلها جاسم (الذي يطل علينا من بين فصول الرواية، راوياً حيناً ومروياً عنه حيناً آخر)، إذ يكشف "طالب" الروائي لـ "جاسم" عن أسرار علاقته بـ "سمر" التي يعرفها هو من موقعه كروائي، لكنه لا يلقى القبول من "جاسم" أو التفاعل من طرفه معه، وهو ما يظهره الحوار الذي دار بينهما بعيد لقاء جاسم بسمر في الحديقة: "كأنني أعرف المرأة التي كانت تجلس معك، هي تعمل في البنك".

[جاسم يروي بضمير المتكلم]، كنت أنظر إليه غير مصدق.. حدثت نفسي: من أين جاء هذا النحس؟

قلت له: أرجو أن تبتعد عنا.

بالتأكيد أستاذ جاسم.

وينسحب هو، قال: مع السلامة. وفي قلبي، رددت: (مع إبليس). تركني في وقفتي ومشى بخطواته الهادئة، ولحظتها قررت بأنني سأتعامل معه

بشكل مختلف لو ظهر لي في المرة القادمة" [ص ٧٤].

و"طالب/ الروائي" لا ينجح، كذلك، في إقناع "سليمان" بطل الرواية، بضرورة زواجه من "سمر"، فها هو ذا يقول: "(إذا أردت أن تختبر حبك لإنسان، فجرب أن تعيش من دونه، فإن استطعت فاعلم أنك لا تحبه. الحب حاجة للآخر، فإن انتفت الحاجة انتفى).

يرد سليمان: أنا لا أجبرها على شيء.

يقول طالب: ليس صحيحاً، هي تحبك ولا تستطيع تركك، وأنت تستغل ضعفها وتستغلها.

يرد سليمان: تتكلم عني وكأنني مجرم.

أتكلم عنك لأنك سليمان صديقي الذي أحبه وأحترمه، ولأنك بطل روايتي.

ــ "دعك من الرواية الآن" [ص ٢٠٣]، ويستمر الحوار دون أن يتمكن "طالب الروائي" من إقناع بطل روايته الذي يبدو واعياً أنه شخصية ورقية، بفكرته.

و"سليمان"، كما باقي شخصيات الرواية، يعاني من تجربة مرت به، وتركت آثارها القاسية على حياته، وشكلت منعطفاً في رؤيته للحياة، فقد تعرف إلى "دانة" في أثناء دراسته في الخارج، وكانت تعاني بدورها من العديد من المشاكل التي أدت في النهاية إلى انتحارها، مما جعله يرى بعد هذه التجربة أن الزواج تملُّك، وهو حين أحب "سمر" لم يكن يريد امتلاكها، وإنما كان يريدها أن تظل إلى جانبه فقط.

ويستمر الروي على لسان "عبير"، المرأة التي لم تستطع، رغم أنها أستاذة جامعية، الحفاظ على زوجها لعنادها وتكبرها، وهذه الشخصية التي تبدو من خلال نظر الشخصيات الأخرى في الرواية متسلطة مغرورة، ينكشف الجانب الآخر من شخصيتها حين يتحوّل السرد على لسانها، ففيما هي تروي بضمير المتكلم معاناتها، تبدو امرأة ضعيفة، مستعدة للتنازل عن كرامتها إرضاء لزوجها، وسعياً لرتق العلاقة التي تفككت خيوطها وما عاد بالإمكان رتقها: "ظهر اليوم، كنت أفكر بأن الذي بيني وبين جاسم لن ينتهي، وأنني يجب أن أتنازل عن كرامتي قليلاً، أبادر إلى الاتصال به والتفاهم معه لإرجاعي إلى بيتي، وساعتها سنبدأ من جديد" [ص ١١٥].

وتنتهي الرواية، كما بدأت، على لسان "سمر" التي تقرر مسار حياتها، وتختار: "لن أكرر تجربتي الفاشلة مع وليد.. جاسم حشر نفسه عنوة في حياتي، فرض تقربه فرضاً عليّ دون رغبتي، ظل يطاردني كالمجنون. مشيت شوطاً بائساً معه، لن أنجرّ خلفه وأورط نفسي، لا شيء يغريني فيه. سأبقى طوال عمري في عراك مع عبير وأهلي. كيف سأنظر في وجه دلال التي أحب؟ سأدفن ما حدث بيني وبين جاسم في طي ذاكرتي، ولن أعود إليه. ليبحث عن امرأة أخرى غيري.

الحادية عشرة وسبع وعشرون دقيقة. سأغلق هاتفي النقال ولن أردّ على أي أحد.

قلبي يخفق لسليمان، ويكفيني أن أحيا بقربه" [ص ٢٧٠].

وأخيراً، تحاول هذه الرواية، القائمة على التداعيات الذهنية والاعترافات، الاقتراب من عوالم الحياة المعلنة والسرية لنماذج من نساء ورجال يعيشون في الكويت، يغلف حياتهم زمن خارجي وإطار مكاني محدد، ويُخرجهم من عزلتهم زمنٌ نفسي يتفهم بوحهم الإنساني المتدفق. وتتماهى سياقاتُ حياتهم مع إشارات المرور التي كانوا يقفون عندها عند كل منعطف حياتي يمرون به، يسترجعون ما مر بهم من أحداث، وكأنما إشارات المرور محطات للوقوف مع الذات ومراجعة المسيرة.

□□

الاشتغال على ضبط الشكل

البناء التصوري في مجموعة عمر الحمود كابوس الماء

إبراهيم الزيدي *

.. إذا كانت الحقيقة العلمية هي إحدى قوى المعرفة ، فإن معرفتنا بحقيقة النص الأدبي - أعتقد – أنها قائمة على ملاحظات واستنتاجات غير شخصية ، وخالية من النزعات المحلية والعاطفية أيضاً ، وبناء على ذلك تصبح إمكانية دراسة النص ، دراسة كلية شاملة ، ومستوفية لشروطها ، وتجيب عن كل الأسئلة ، شبه متعذرة ، وهذا ما منح الفرصة لاستخدام العلوم على اختلافها في دراسة الأدب ، حيث إن الأثر الأدبي هو "صراع شكل مضمر ضد شكل مقلد " كما يقول أندريه مالرو ، وفي غمرة هذا الصراع تتجلى عدة مكونات ، منها البناء التصوري ، الذي هو مثار دراستنا لمجموعة القاص عمر الحمود "كابوس الماء" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٩"سلسلة القصص٢" .

تقع المجموعة في /١٤٠/ صفحة من الحجم المتوسط، وتضم /١٤/ قصة قصيرة .

وقد حاول **الحمود** في هذه المجموعة استعمال أكثر من طريقة في القص ، لتأخذ مسيرته الإبداعية بعدها التجريبي ، ففي بعض القصص استعمل صيغة المقاطع ، وفي بعضها الآخر نراه وقد قسم القصة الواحدة إلى ما يشبه الفصول ، إلى غير ذلك لترسيخ سلسلة استنتاجات عقلية من خلال إيضاح الوقائع ؛ هذا الربط بين

دلالات المفاهيم وواقع الموجودات يصل إلى نقطة تتكشف فيها فكرة الحكاية :

٤-جمرة السنين الزاهية.

لم يحدث تصادم آخر بين سها وأفراد أسرتها، واستمرت في دروسها الخصوصية، وظلت تمارس حريتها قولاً وفعلاً ، إلى أن فوجئت الأسرة بإعلان في جريدة عن حفل خطوبتها، فقررت الأسرة

اجتماعاً طارئاً للبحث والتشاور، وتأجل الاجتماع يوماً بعد يوم بسبب مشاغل الأسرة، وقبل تحديد موعد جديد لـه اكتوت الأسرة بجمرة إعلان زفافها، الذي احتل مساحة كبرى في جريدة أخرى، والدعوة للاجتماع ما زالت ما زالت مفتوحة حتى الآن "

يسبق هذا البناء المطرد للمقاطع بناء متراكب للنص، مع الأخذ بالحسبان تبعية الشكل أو الصياغة للمضمون.

هذه البنائية التي تتعارض خصائصها مع المرونة في التفسير، تحيلنا إلى الطابع المتعدد الأشكال للقصة المعاصرة، وما يلفت النظر في هذا النموذج من قصص المجموعة، ويسترعي الانتباه ،أنه يعنى أكثر ما يعنى بالنظر إلى الواقع نظرة مباشرة :

جافاني الهدوء، ولازمني القلق، فكارثة تقبل على المدينة، جدران الأبنية تتصدع، ويلوم الأهالي تجار البناء، ويلوم التجار المتعهدين، ويلوم المتعهدون المهندسين المشرفين، ويضع المهندسون اللوم على كثرة المباني التي وفرتها قروض المصارف".

في هذه الكلمات المباشرة يثبت القاص نتائج حدسه، ليُفقد الأفعال براءتها، ويعيد وجودها بأبعاد جديدة، من حيث إن الأحداث مثلما لها ظروف، لها توابع أيضاً، وهذه التوابع على نوعين، الأول نكتشفه في البناء التصوري للنص، والآخر في المتلقي، فاللذة التي يعطيها الأثر، هي المقياس الوحيد لقيمته- حسب رأي **أناتول فرانس**- صحيح أن على هذه المقولة مآخذ كثيرة، وتعرضت لإضافات كثيرة أيضاً، لسنا بصدد ذكرها، إلا أنها ما زالت تشي بجزء من الحقيقة، يحتاجه كل قارئ من النص.

يذهب **الحمود** في مجموعته "كابوس الماء" مذهب التتالي، إذ إنه لا يكتفي بالحد المعبّر، بل يستحضر كل الصور المرافقة والممكنة ويضعها في سياق مواز لكل جزء من الحكاية، وكأنه يسيّج فصول المشهد بالتفاصيل : تعب المشاة والفرسان، وبحت أصوات الحداة، وهزلت مطايا، ونفقت أخرى، فتوقفت القافلة "

كما هو واضح لم ينتقل الراوي من الجملة الأولى إلى الجملة الأخيرة حيث تتلازم المعاني، بل حاول من خلال رصد التفاصيل أن يجعل من توقف القافلة أمراً محتوماً، وهذه المنهجية في البحث عن الروابط بين الحدث وسياقه .. بين بنيته وشروط قيامته تلاحظ في غالبية قصص المجموعة :

فهبت الريح، ولطمت وريقات الصر والشيح والعوسج، ودفنت العضايا أجسادها في أخاديد تركتها مزنة حولية، وهجرت الهوام التلال والوديان والبطاح، واحتمت بالأوجار والجحور، وابتعدت أسراب اليمام والقطا الكدري والصعو والشواهين والحباري، وتدافعت ذرات الرمال في قمم الكثبان، وسفت منقادة للريح، وانفت الدواب الرعي، تقاربت ولطأت قرب الخيام المتأرجحة، وهامت حيوانات البراري وضجت، عوت ذئاب، ونبحت كلاب، وضبحت ثعالب، وضغبت أرانب، وصهلت جياد، ورغت جمال، وزفرت الشمس لهيبا، فارتفعت حرارة الصحراء، وتخلت الأرض عن جلدها الرملي، وخلعته زوابع من رمال وغبار "

يأخذنا الكاتب من خلال هذه المقدمة الطويلة، والتي تهيئ القارئ لاستقبال أي حدث مهما كان رهيباً، يأخذنا إلى مشاهد تتفاعل عبر الأداء السردي الذي أخذ على عاتقه وظيفة الدراما، لهذا لم تضف دلالات العناصر بعداً تفسيرياً، لأنها منتزعة من النص ذاته، فالكاتب قد وضع مفردات الصورة العامة تحت المجهر لتأخذ التفاصيل أكبر حجم لها في المشهد، فكان هذا العرض المفصل لرؤية الكاتب للمشهد، هو الشكل الأشد وضوحاً في بناء قصص المجموعة، إذ إن غالبية قصص المجموعة تقع بين متطلبات فن القصة، ومطالب خيال القاص، من حيث إن الكاتب اشتغل على ضبط الشكل دون أن يأخذ بحسبانه واقعيته.

□□

لعبة الأسماء وتقنية الميتا قص في الرواية

(عقبة زيدان في رواية /هيولى/)

مصطفى الولي *

للرواية، أي رواية، بوابات كثيرة للقراءة. وحين تتجلى بنية الشكل الروائي بخصوصيات فنية، تحيل إليها تقنيات السرد، يكون واجب القراءة الوقوف عند تلك التقنيات التي قدم بها الكاتب موضوع ـ مضمون ـ عمله. ولعل بعض الروايات تدهش القارئ بتوازن حميم بين الأحداث التي يقدمها السرد، وبين الشكل الفني للعمل الروائي.

في رواية هيولى، لعقبة زيدان، ثمة محاولة لبناء عالمه الروائي بتوظيف بعض التقنيات التي عهدناها في الأدب الروائي العالمي، والفرنسي خاصة، نقصد هنا تقنية "ميتاقص"، إضافة إلى تقنية إشراك المتلقي بالعمل ـ الكتابة ـ أو حضه على التفكير بمثل هذه المشاركة.

المقدمة التي افتتحت بها عملية السرد، فيها لعبة مشوقة للقارئ، حيث يوحي بها الكاتب أنها لم تكتب بقلم الراوي، فقد كتبها صديقه سلام، قبل انتهاء الكاتب ــ الراوي ــ من إنجاز النص "وأصر عليه صديقه سلام أن يطرح أنانيته جانباً، باعتبار هذا النص لا يخصه وحده" الرواية ص٩، (لاحقاً الصفحة فقط). هكذا وبعبارة واحدة جمع المؤلف بين تقنيتي: الميتاقص (قصة القص) ومشاركة الآخر بالكتابة.

ويأخذ القارئ بالفعل مهمة افتتاح السرد، فيقول سلام "لقد تنبأ (ع.ز) بمستقبله، وأصبح الحاضر، بالنسبة إليه، جسر عبور إلى آخرته. لقد علق في الزمن فترة طويلة، ولاقت حياته دفعاً قسرياً مزرياً، دفعه إلى رفض التيار السائر، وهو مسجون داخله" ص٩.

أما الراوي الفعلي، الذي نفترض أنه (ع.ز)، وحين يكتب مقدمة روايته، في الصفحات الأخيرة يكشف لنا أن من كتب الرواية ليس هو "لم يكن (ع.ز) هو الذي كتب هذا النص، ولا علاقة له به. إنه أنا من تجرأ على فعل هذا، متجاوزاً آلام الذنوب التي فكرت بها. قبل إمساكي بالقلم وكتابة الحرف الأول، كنت أود ألا أسلب الأفكار حقها في أن تعيش في فضاء واسع ورحب ولا أن أدخلها في حظيرة الكتابة" ص ٢٠٥.

توضح الفقرة هذه بشكل جلي استخدام الكاتب تقنية الميتاقص، فهو يشغل المتلقي بالاطلاع على الحالة الذاتية للراوي، لتصبح تلك الحالة جزءاً من بنية الرواية في المضمون، الذي جاء به سرد الحدث الروائي. وبالإمكان مقاربة الحالة الذاتية للراوي بأن سارد القصة هو القصة ذاتها، وهو الأمر الذي تكشف عنه أحداث الرواية، في مختلف حلقات السرد.

"أفكر وأنا أتجول في غرفتي، كيف سأنهي هذا النص مؤقتاً، معتذراً من كل الذين أسأت إليهم بعدم أخذ الإذن في الكتابة عنهم. لقد قررت أن أدفع هذا المخطوط إلى النشر، بعد أن تخطيت تأنيب الضمير، دون معرفة الهدف الحقيقي من نشره. توقعت بأن السبب الحقيقي يكمن في أنانيتي، وفي وضعي بعض الأفكار الخاصة بي، ودسها خلسة ضمن أفكار (ع.ز) تحديداً. غير أن هذا التوقع، بدا وهما بعد يومين ليس أكثر، وعدت أفتش عن سبب آخر" ص ٢٠٦.

من خلال التداعي يكشف الراوي عن التمويه الذي قام به، ويعلن إرباكه في إنجاز النص واكتماله، كما في نشره والهدف منه إن نشر. هذا إضافة إلى دسه بعض الأفكار لتبدو وكأنها أفكار (ع.ز)، الذي يعتقد به القارئ شخصية الرواية الأهم، والتي تلتحم معها بقية الشخصيات، وتتصل بها الأحداث كافة، داخل العمل. ليعود ويبرئ الشخصية من تلك الأفكار، ويرفع عنها مسؤولية الكتابة.

في مكان آخر تنكشف تقنية ما وراء القص ـ ميتاقص ـ ويطالعنا الراوي على الحدث الذي دفع به إلى الكتابة، دون أن تكون فكرة الرواية هي الهاجس في البداية، والتي يسميها الكاتب نصاً.

يقول: "دخلت في حلم مخيف، لم أستطع فهمه للوهلة الأولى، وحين خرجت منه، أمسكت بدفتر كان ملقى على الطاولة بجانب السرير، سألت نفسي: لماذا أرغب بتدوين هذه الأشياء؟ هل من جدوى في وضعها على أوراق؟" ص ٢٠٠.

الدعوة للقارئ إلى المساهمة بالكتابة، بل واستكمالها، مع تأكيد فكرة النص المفتوح، للإضافة والحذف والتعديل، أو أن يعيد صياغته، وإن شاء أن يخربه، هي من تقنيات السرد التي ترجع إلى ما يدعى "ما بعد الحداثة" خاصة بتلازمها مع مقولة النص المفتوح. "النص مفتوح لأن يزرع فيه الجميع ما أرادوا، وأن يشقوا دروباً بلا هدف، ربما لا توصل إلى متعة مؤقتة... وحين يصبح هذا النص أمام أعينكم، أكون قد تخلصت منه نهائياً، ولم يعد ملكاً لي، ولن أدافع عنه بكلمة واحدة، بل سأحاول جهدي أن أكون في موقع يجعلني أفككه لأبرز نقاط ضعفه" ص ٢١٢. في هذه العبارة فكرة مباشرة، هي أقرب إلى التنظير منها إلى الاتساق مع لغة السرد، ويبدو أن الكاتب بالغ في انحيازه إلى ما بعد الحداثة في الأدب، تماماً كما بالغ إلى حد المطلق في مضمون الرواية المتمركز حول الوجود والحب والحرية، وسنتعرض إلى ذلك بعد قليل.

حول أسماء الشخصيات في الرواية، ثمة سؤال لابد وأن يرد في وعي القارئ: هل يختار الكاتب أسماء شخصيات الرواية بتخطيط مسبق؟ وما هي المؤثرات التي تجعله يقع على اختيار هذا الاسم لا سواه؟

يمكن التقدير أن للمصادفة دورها في اختيار بعض أسماء الشخصيات، حيث الذوق الجمالي، أو اللاوعي المؤسس في ثنايا الذاكرة، ولعل الثقافة الأدبية، أو الخلفية الفكرية أو الموروث الاجتماعي، كلها أو بعضها يؤثر على الاختيار، ولعل إغفال الاسم المحدد، أو الرمز له بحرف ـ حروف ـ كما استخدام أكثر من اسم للشخصية ذاتها، أو اعتماد صفات للشخصية عوضاً عن الاسم الصريح، هي من الخيارات المتعددة التي يمكن أن يذهب إليها الروائيون، وفي الغالب، ضمن تصور مسبق، تم تأسيسه على أحد عناصر العمل الروائي، سواء في مجال البناء الفني أو انسجاماً مع المضمون الفكري للرواية.

الأسماء في رواية "هيولى" هي على الغالب متولدة عن ضرورات المضمون الفكري والثقافي للرواية، وما جرى فيها من أحداث.

(صادق، أمل، فرح، روعة، سلام، جميلة، سلاف، وداد، ميلاد) تلك هي أسماء الشخصيات، إضافة إلى (ع.ز) الذي شذ عن الأسماء الصريحة الأخرى.

الضد يستدعي ضده. القهر والظلم والخوف، الحرب والموت والتهديد بالقتل، قتل الحب، قتل الحرية، ذلك هو المناخ العام لأحداث الرواية. يقابلهم بالضد تماماً، الأمل، الصدق، الفرح، الجمال، السلام، والولادة بدل الموت والقتل، الود بدل الحقد...الخ.

لو أن الفرد منا هو من يختار اسمه، لاستسغنا احتمال أن شخصيات الرواية، المثقفة والمنشغلة بالنحت والرسم والموسيقى، بحثت عن أسماء تناسب وعيها وتعبر عن طموحاتها فاختارت تلك الأسماء

الدالة على قيم ومعاني إيجابية، لكن الآباء هم الذين يختارون أسماء الأبناء، وفي الرواية الكاتب هو من يخلق العمل وينسق انسجامه بما في ذلك الأسماء التي يوجدها لشخصياته. وفي رواية (هيولى)، التي قدم السرد فيها أحداثاً تكشف عن الظلم، والعداء لحرية الإنسان في اختياراته الخاصة، ومطاردته خارج مسقط رأسه، حين يهرب لينقذ حريته وحبه، تتبعه خناجر الغدر والتخلف (حالة سلاف و ع.ز)، فالحاجة للفرح والأمل بالحياة القائمة على الصدق، والتي تقدس الجمال وتحافظ عليه، هي الرد على الخواء في البيئة المتخلفة والظالمة، فضلاً عن الحاجة الحقيقية للسلام "حتى يعود الأب ومعه ثياب جديدة للأطفال، لا ملابس مليئة بالدم وصراخ وندوب وعويل"ص ١٥٤.

لقد نجح الكاتب في اختيار أسماء شخصياته، لتشكل باجتماعها نشيد الرواية الذي أراده المؤلف. وفي مختلف مراحل السرد، ثمة لغة فكر وفلسفة، على لسان (ع.ز) تحديداً، الذي يقوم بدور الراوي، ثم لا يلبث في آخر الرواية أن يتنصل من المسؤولية عن مجرياتها وأفكارها، ليدخل القارئ إلى لبس يحضه على الأسئلة، وربما ليرسل للقارئ نداء للمشاركة في المنشود لديه، وهو ما دلت عليه دعوة الجميع إلى الإضافة والحذف والتعديل أو التبديل. ولا يقلل من شأن هذه التقنية أنها تنطوي على محاكاة للروايات العالمية، أو لمقولة: نهاية المثقف ـ الكاتب.

حاول الكاتب، في الصفحات الأخيرة من الرواية ملامسة وضع العالم الراهن، على الصعيد السياسي، (العولمة ـ انتفاضة الحجارة ـ الخداع الدولي.. الخ) فبدت تلك الملامسات وكأنها مقحمة على السرد كما على الأحداث التي عاشتها شخصيات الرواية. وجاءت اللغة في تلك الصفحات مختلفة عن لغة السرد في الجزء الأكبر من الرواية، حيث العبارات التقريرية كانت غالبة على عكس ما جاء في المساحة الأكبر من صفحاتها. ربما هناك صلة في وعي الكاتب بين قلق الحياة الإنسانية على مستوى الوجود الفردي وبين ظروف العالم الراهنة، وذلك أمر أكيد على المستوى الفكري. أما إظهار تلك الصلة في السرد الفني في الرواية فقد خلق اختلالا ما في البناء السردي للرواية، لكنه محدود المساحة، ولا يلغي أهمية التجربة الفنية والتقنيات السردية التي يلاحظها القارئ وهو يتناول رواية هيولى.

□□

قرأت العدد الماضي (في الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

ماجدة حمود *

صدر العدد الجديد من "الموقف الأدبي" (كانون الأول ٢٠١٠) والمتصفح لهذا العدد يلاحظ رغبة رئيس تحريرها (الشاعر إبراهيم الجرادي) وهيئة تحريرها الجديدة تطوير اداء هذه المجلة، لهذا سرعان ما وافقت على اقتراح رئيس تحريرها بأن أقوم بقراءة نقدية لما نشر في هذا العدد، رغم ما قد تجره هذه القراءة من متاعب، إذ مازال من يمارس النقد موضع شبهة في حياتنا الثقافية، ومازلنا نجد الكثير من المثقفين ينزّهون إنتاجهم عن الضعف ويقدسون ذواتهم فيعصمونها عن الزلل! لهذا لن نستغرب أن يسيؤوا الظن بالنقد الذي يوجه لهم، فيرونه معولا يريد أن يهدّم إنجازاتهم الفكرية والأدبية! بل يراه كثير منهم موجها إلى ذواتهم، لهذا يسرعون برفضه حفاظا على عصمتهم ورونق صورتهم! أمل ألا يكون بين كتّاب هذا العدد أمثال هؤلاء المثقفين!

هنا أحب أن أوضح أننا بحاجة للنقد، الذي هو، في رأيي، عامل بناء وتطوير، لا علاقة له بالتدمير! خاصة حين يتحول إلى حوار فكري وأدبي، ويترفع عن المساس بالشخصية، والإساءة إليها!

أعترف لكم بأنني سأمارس نوعا من النقد الذاتي، الذي يقف على مواطن الخلل الذي نعاني منه جميعا، ولا أنزّه نفسي، كي نستطيع النهوض بكتابتنا، وكي نفوز بثقة المتلقي، الذي لن يستطيع أحد أن يجبره على اقتناء مجلة لا تحترم وعيه، ولا تزيده ثقافة، وتثير فيه أسئلة، تحفّزه على ولوج عالم المعرفة والتمتع بالقراءة!

أ ليس من الأجدى أن ننقد أخطاءنا بأنفسنا، قبل أن يأتي آخرون، ليكشفوا ضعف أدائنا الثقافي!؟ بل يسخرون من دوريات اتحاد الكتاب، التي لا يقرؤها أحد!

إن ما ينقصنا كي نسهم في تطوّر إنتاجنا الثقافي هو احترام الجهد الفكري الذي يمارسه الباحث

والمبدع والناقد، وأن نتعلم الإصغاء للآخر، ثم نحاوره! فنتعلم تحويل النقد إلى نوع من تبادل الأفكار بعيدا عن التعصب لذواتنا والاستهانة بالآخرين!

هنا أحب أن أوضح بأن آرائي حول المقالات والمتابعات النقدية المنشورة في هذا العدد ليست قطعية، بل تحتمل الأخذ والرد، لهذا آمل أن تفتح هذه الآراء بابا للحوار البنّاء، كي نسهم في تطوير مجلة الموقف الأدبي، التي هي مجلة الجميع!

(١) لم أستطع قراءة مقال الأستاذ **ندرة اليازجي** "التنوع الحضاري والثقافي ووحدة العقل الإنساني" بعيدا عن كابوس ما حدث للمحتفلين بعيد رسول المحبة (المسيح عليه السلام) في كنيسة القديسين في الاسكندرية، وتساءلت إلى متى تربى أجيال بعيدا عن استيعاب أهمية التنوع الثقافي والديني في حياتنا؟ أين دور المدارس والجامعات والإعلام؟ أين دور التربية؟ أي كراهية هذه التي تدفع إلى قتل مصلين يستقبلون اليوم الأول للسنة بالدعاء؟

ثمة عمى تعيشه أجيال لا علاقة لها بالمعاني الحقيقية للدين الإسلامي الذي صنع حضارة تحترم التنوع والاختلاف، وكانت حضارته نتيجة الانفتاح على الحضارات الأخرى، إذ أسهمت فيها شعوب كثيرة، أحست بالأمان في عقيدتها وأماكن عبادتها!

لعل ميزة هذا المقال في تأكيده على أن المثقف الحقيقي هو الذي ينفتح على كل الثقافات سواء أكانت شرقية أم غربية! وأن تنوّع الحضارات والثقافات أمر ظاهري في هذا الكون، إذ عندما نتعمق في هذا التنوع نجد العقل المستنير يوّحده!

استمتعت كالعادة بمقال الأستاذ **ندرة اليازجي**، ولكن لم أستطع الاقتناع بتمييزه بين العقل الانتقائي (الذي يقوم في رأيه على الوعي والانفتاح والانتقاء...) والعقل المنفتح الذي (الذي يقوم على الانتقاء) إذ لم أجد فرقا بين العقلين حسب تعريفه! هل يقصد بالعقل الانتقائي العقل التوفيقي، الذي هو نقيض للعقل المبدع، والذي هاجمه كثير من المفكرين العرب؟

كما بدت لي النتيجة التي توصل إليها **(القرابة الفكرية واللغوية وثيقتا الارتباط بحيث إن الأصول الفكرية تكاد تكون واحدة في العالم أجمع)** تحتاج إلى بحث موسوعي جماعي!

لعل أشد ما نخشاه أن يبقى العرب بعيدين عن الإسهام في الحضارة الإنسانية، فينعزلون عن الشعوب الأخرى، قانعين بالجهل والتعصب! والأدهى من ذلك أن ينشأ جيل يرتدي ثياب الحداثة دون روح الانفتاح والعمل اللذين يصنعانها!

(٢) لاحظت في البحث الثاني للدكتورة **نظيرة الكنز** "الأسطورة الأنثوية ، المفهوم والحدود والجمالية" حماسة الباحثة للمرأة، حتى لتجعل أخص خصائصها التغيّر، مع أن هذه خصيصة إنسانية، ولكن يسجل لها اهتمامها بتحديد المفاهيم ومرتكزات الأسطورة الأنثوية (الأسطورة والدين والتاريخ) والكفاءات التي تسهم في فاعلية الأسطورة الأنثوية الأدبية (الجنسية، والعقلية، والاجتماعية) وكذلك وقوفها عند منشأين لهذه الأسطورة، الأول يعتمد على ما هو أسطوري: عشتار، إفروديت والثاني يعتمد على ما هو أدبي (بلقيس، كليوباترا، شهرزاد...) هنا نجد الباحثة لا تشير إلى أن بعض هذه الأساطير ذات منشأ تاريخي!

كنا نتمنى لو أن الباحثة اختصرت التعريفات التي استغرقت جزءا كبيرا من البحث، كما كنا نتمنى لو توقفت عند الظلم الذي تعرضت له المرأة عبر التاريخ حين شاعت أساطير تشوّه صورتها وتجعلها تابعة لآدم (إذ خلقت من ضلعه، وتمّ توحيدها بالحية وبالشيطان، كما جُعلت سببا في خروج آدم من الجنة) وكيف أن معظم هذه الأساطير شاعت باسم الدين، خاصة بعد أن تغلغلت الإسرائيليات إلى كتب المفسرين المسلمين، في حين أن القرآن الكريم يحمّل آدم وحواء مسؤولية الخروج من الجنة **"فوسوس لهما الشيطان"** (سورة الأعراف، الآية٢٠)

(٣) وحين نقرأ دراسة الدكتور **خالد عبد الرؤوف الجبر** (حكاية الولد الضال محمد لافي في "ويقول الرصيف") نلاحظ أنها تميّزت بعمق معايشة تجربة الشاعر **محمد لافي** ، ربما لأننا أمام ظاهرة أراها مفيدة للدراسة النقدية، وهي ممارسة الناقد للإبداع، إذ ما أعرفه أن **د.خالد الجبر** يكتب الشعر، مما جعله أكثر حساسية في التعامل مع العوالم الشعرية، لهذا بدت لي أدواته النقدية مرهفة، وإن بدا شديد الحماسة للشاعر، الذي يشاركه آلامه وخيباته، كما أننا لا نستطيع إلا أن ندهش للثقافة الشعرية الواسعة، التي تمتع بها، والتي مكنته من دراسة التناص لدى الشاعر.

(٤) وكذلك أدهشتنا سعة اطلاع **د. عبد الإله النبهان** في "تجليات التراث والأسطورة في شعر **ممدوح سكاف**" مثلما أدهشتنا مقدرته اللغوية، التي أتاحت له التعمق في لغة الشاعر، ووقوفه عند اضطراب لغة الشاعر أحيانا **(مثل تكرار بوق الحشر والصور)** مع أن هاتين المفردتين تحملان دلالة واحدة!

لكن كنت أتمنى لو تخفف د. **نبهان** من الاستطرادات واختصر المقدمة، فقد لاحظت في أثناء تحدثه عن التراث الديني أنه ميّزه عن التراث اللغوي

والتراثي، هنا نتساءل: أ ليس الديني جزءا من اللغوي والتراثي!

كما أختلف مع د. **نبهان** في أن استخدام الشاعر **ممدوح سكاف** لصفة اليباب لم تكن بتأثير التراث العربي فقط، بل بتأثير الشعر الغربي، إذ من المعروف أن قصيدة (الأرض اليباب) لإليوت من أكثر القصائد تأثيرا في الشعر العربي الحديث.

وكذلك كنت أتمنى على د. **نبهان** الذي درس أساطير الشاعر، لو أجابنا عن هذا السؤال (الذي يلح علينا في أثناء قراءة هذه الدراسة): أي الأساطير أكثر ورودا لدى **ممدوح سكاف**؟ هل هي الأسطورة الشرقية أم الغربي؟

(٥) استمتعت بمقالة الناقد **يوسف اليوسف،** "المطهر موضوع الأمل في الكوميديا الإلهية ومعراجها" ورأيت أن ثمة ما يجمعها بمقالة الأستاذ **ندرة اليازجي،** الذي يرى أن العقل يوحد البشر رغم تنوعهم، في حين يرى الناقد **اليوسف** أن الحب هو ما يؤلف قلوبهم، ولعل هذا ما طمح إليه في مقالته! كأنه أراد أن يشعّ الحب والأمل في حياتنا المرهقة بالظلمة، لهذا تعمّد أن ينأى بنا عن جحيم **دانتي** الذي يدخله اليائسون، وتشيع في أجوائه لغة الحقد والكراهية للآخر (من المعروف أن دانتي أدخل في جحيمه رموزا إسلامية كالرسول **محمد (ص) والإمام علي بن أبي طالب** كرم الله وجهه **وصلاح الدين الأيوبي)** لهذا يمكننا القول بأنه أفلح في اختياره أن يجول بنا في فردوس دانتي، هنا نتساءل: لو درس الناقد الجحيم هل كان بإمكانه أن يقول **"الكوميديا حلم يعيشه المرء بمتعة نادرة..."؟**

يلاحظ المتأمل في هذا المقال أن **اليوسف** يمارس النقد الذاتي، فبيّن تكاسل العرب عن دراسة إبداع الآخر الغربي، في حين أن هذا الآخر انصرف لدراسة أدبنا! لكن رغم ذلك لمسنا لديه رغبة في إعادة الثقة بالنفس، إذ إن أروع أثر أوروبي هو وليد تأثر بالثقافة الإسلامية (المعراج، رسالة الغفران...) لكن الجديد، الذي قدّمه الناقد، باعتقادي، هو حديثه عن الأثر الصوفي على **دانتي،** فقد لاحظ أن المكانة الرفيعة التي احتلتها المرأة في الكوميديا تلتقي مع المكانة التي احتلتها لدى الصوفيين **(ابن عربي، ابن الفارض)!** كما لمس أثر لغة الحب التي شاعت في شعر المتصوفة، وتركت بصمتها على لغة **دانتي!**

يلاحظ أن هذه الرغبة في إثبات الذات لم تتحول إلى رغبة مرضية في إثبات تفوقنا، عن طريق المبالغة في إظهار تأثيرنا بالكوميديا، بل لمسنا لدى الناقد لغة متزنة، تؤكد تأثر **دانتي** بكل الثقافات التي سبقته من يونانية ورومانية وعربية، والفضل في ذلك يعود لثقافته الموسوعية! ورؤيته العميقة للإبداع، لهذا بيّن لنا أن التأثر وحده لا ينجب مبدعا، بل يحتاج الإنسان إلى موهبة تصقلها التجارب الإنسانية (عشقه لبياترس...) والتجارب الثقافية!

بعد هذه الرحلة الممتعة يحق لنا أن نسأل الناقد **اليوسف**: لماذا جعلت العنوان (المطهر موضوع الأمل في الكوميديا الإلهية ومعراجها)؟ أ ليس من الأفضل أن يكون العنوان (الفردوس موضوع الأمل...)؟ خاصة أنك ركزت في دراستك على الفردوس وليس على المطهر!

وكذلك نسأله حين وصف **غوته** بأنه حكيم فرأى أن **"الحكيم يجهل الطفولي والمأساوي كليهما"** ترى من أين تأتي الحكمة؟ ألا تأتي من الإحساس بمأساوية الوجود؟

(٦) بعد ثلاث دراسات التي عايشنا فيها عوالم الشعر، جاءت دراسة "فضاءات السرد وعوالم التخييل في القصة السورية الجديدة" **لأحمد حسين حميدان،** حيث لمسنا فيها رهافة حس الدارس في تحليل القصة القصيرة، وقدرة على تلمس الإنجاز اللغوي لدى القاص، كما لمسنا لديه محاولة لتقديم قراءة موضوعية تنأى عن المجاملة، التي باتت شائعة في نقدنا اليوم.

لكن بعد أن أنهيت هذه الدراسة أحسست بأن عنوانها، يعاني قلقا، لهذا أثار في نفسي عدة أسئلة: لماذا ذكر في العنوان الفضاءات وعوالم التخييل، مع أن الدراسة لم تميّز بينهما!؟ لماذا استخدم مصطلح القصة السورية، مع أنه درس القصة القصيرة؟ لماذا لم يشر إلى أنه درس القصة القصيرة الحلبية؟ فقد لاحظت أن جميع القصاصين الذين اختارهم كانوا من حلب! ألا تفيد الدقة في العنوان الباحث، إذ تمنح دراسته خصوصية، ترى هل يهرب الباحث من تهمة النظرة الضيقة والإقليمية؟ لهذا اختار مصطلح سورية ليعطي بحثه أهمية وشمولية! لكن ذلك أفقده الدقة في رأيي!! أعتقد أن بإمكانه أن يضيف لعنوانه (حلب أنموذجا) فيجمع بين ما هو عام (لم نجده في البحث) وما هو خاص (وجدناه في البحث دون أن يشير إليه الدارس في عنوانه)!

كما لاحظت أن هذه الدراسة تعاني أزمة مصطلح، لهذا خلط فيها بين مصطلح "القصة" و"القصة القصيرة" و"القصة القصيرة جدا"، وكذلك لم أفهم مصطلح (الشكل التيموري) نسبة **لمحمود تيمور**، هل المقصود به العودة إلى التراث الفرعوني؟ أم ...؟ كما أتمنى أن يعيد النظر في مصطلح (تعدد الأصوات) في القصة القصيرة ألا يمتلك ما يميّزه فيها، من الناحية اللغوية، عن الرواية؟

وكذلك لاحظت في أثناء الدراسة خلطا بين جماليات الرواية والقصة القصيرة (خاصة في التعامل مع الحدث) كما وجدت بعض الأحكام غير المقنعة والمتسرعة في رأيي (مثل سوف تبقى الحرب الحدث الأكثر أهمية وجاذبية أمام أي عمل فكري أو فني!!!) كما أنه لم يقنعني الدارس حين قال: (**ذهب القاص السرميني مذهب بورخيس في الجمع بين القصة والخبر والأدب والتاريخ**) إذ أعتقد أن القاص ذهب مذهب ألف ليلة وليلة التي أثرت **ببورخيس** مثلما أثرت **بالسرميني**.

وكي تعزّز مجلة "الموقف الأدبي" فعالية الحوار بينها وبين المتلقي، وتخلق حراكا ثقافيا، يؤكد أن الخلاف في وجهات النظر لا يعني الصراع والمعارك، بل قد يكون طريقا نحو الائتلاف والتعاون للوصول إلى ما هو جميل ومفيد! لهذا قامت بإثارة قضيتين حيويتين:

الأولى: أثارها الأستاذ **اسماعيل عامود،** وهو أحد رواد قصيدة النثر، لهذا كان عنوان القضية أفكار حرة في الشعر الحديث والمعاصر، وأضاف للعنوان (مجرد رأي لا يقصد أحدا)

أتمنى أن تثير هذه القضية حوارا بين أنصار قصيدة النثر وبين معارضيها، وأن يترفع الحوار عن الهجوم الشخصي، ويبدو أن الشاعر **اسماعيل عامود** لديه حساسية خاصة، أو بالأحرى معاناة مع بعض الأشخاص لهذا ألحق بعنوان قضيته (مجرد رأي لا يقصد أحدا)

هناك تساؤلات أثارتها في نفسي قراءة هذه القضية: هل صحيح أن شعرنا التقليدي لم ينتج **"خلال الخمسين سنة الأخيرة آثارا مدهشة"؟** هل صحيح أن هذا الشعر **"ما هو سوى زخرف وألفاظ"**

أما **القضية الثانية** فتناولت إشكالية صورة الآخر في الرواية العربية من خلال رواية **سحر خليفة** "ربيع حار" التي تطرح إشكالية الآخر المعتدي؟ هل يمكن للرواية أن تنسج علاقة ندية بيننا وبين الآخر في ظل العدوان والقهر؟ هل يستطيع المبدع العربي الخروج بخياله من قهر التاريخ؟

أعتقد أن دراسة الصورة تفيدنا في فهم ذواتنا وفهم الآخر، ومد جسور التفاهم بيننا وبين الآخر المختلف لا المعتدي! إن هذه القضية تشكل دعوة للاهتمام بدراسة الصورة، فهي، في رأيي، إحدى الوسائل التي نقاوم بها لغة التعصب التي بدأت تجتاح حياتنا.

من هنا جاءت أهمية نافذة على الآخر، التي أتاحت لنا في هذا العدد بفضل مقال نضال القاسم أن نطلع على الشاعر البرتغالي **"فرناندو بيسوا"** ١٨٨٨- ١٩٣٥، فاستطعنا أن نعايش الانفتاح على منابع المعرفة، وقد تحول طريقا للتخلص من الأنا المتعالية والمطلقة!

أما النافذة الأخرى فقد اطلعنا عليها، بفضل ترجمة **عبود كاسوحة** لمقدمة كتبها **فرنسوا هوتار** لكتاب **"الامبريالية بقناع إنساني"** الذي ألفه **جان بريكمون،** وقد استطاع أن يفضح كيف تتستر الامبريالية اليوم بقناع حقوق الإنسان والكفاح ضد الإرهاب.

إننا اليوم أحوج ما نكون لمثل هذه المؤلفات، التي تسهم في تغيير الصورة النمطية التي كوّنها الكثير من العرب عن الغرب، إذ عايشنا باحثا غربيا يفضح إمبريالية الغرب، كي يهزّ الضمائر، فتهبّ للدفاع عن الإنسانية المنتهكة اليوم، ومثل هذه المهمة لا يمكن فصل أهميتها عن التحاليل السياسية والاقتصادية! أعترف أنني من خلال هذه المقدمة شعرت بشوق للاطلاع على هذا الكتاب، الذي أتمنى أن يترجم وينشر في أسرع وقت ممكن.

وقد ضم العدد عشر متابعات، بدت متنوعة بين السيرة الذاتية والرواية والقصة القصيرة وقصيدة النثر، وإن كانت الرواية قد احتلت القسم الأكبر منها (سبع روايات) وهذا يدل على مدى الإقبال الذي يلقاه هذا الفن اليوم! ومدى استسهال تناولها بالدراسة أكثر من الفنون الأخرى!

(١) في المتابعة الأولى قدّم لنا د. **فيصل دراج** كتاب **عزمي بشارة** "فصول" وهو سيرة ذاتية رآها الناقد "مرايا تحتشد باليومي والبصري والروحي"

استمتعت بهذا الدراسة إلى درجة أحسست بأنني أقرأ فصولا من سيرة الناقد دراج لا سيرة **عزمي بشارة،** مع أن الناقد حاول أن يجيب عن أسئلة راودته في أثناء القراءة، لماذا الرحيل من أرض الأسئلة الجماعية إلى فضاء الأسئلة المفردة؟ لماذا ترك السياسة التي **تستنهض** وأبحر في أسئلة الذات؟

لعل الشوق إلى زمن فلسطيني حميم، كان معيشا وانسحب، هو الذي دفع بعزمي، المنظر السياسي إلى كتابة تفيض على المفاهيم، وتأخذ بيد المتلقي إلى كتابة طليقة، يسجل فيها ما يخفق في عقله وروحه وإحساسه.

وقد وضعتنا الدراسة أمام تحدٍ يواجه الفلسطيني، والعربي باعتقادي، هو **كيف ينجز ما ينبغي إنجازه في زمن لا يسمح بإنجاز أي شيء؟** إنه سؤال يمسك بخناقنا كل يوم، لنعلن وجودنا وفاعليتنا أو موتنا!

من هنا تأتي أهمية كتابة "فصول" الذي نعايش فيه اغتراب الأديب والسياسي **عزمي بشارة،** مثلما هو تجسيد لاغتراب الناقد ، لهذا تبتعد لغة النقد لديه عن برودتها المألوفة، لنعيش معه لوعة الفقد والألم،

لعل سيطرة الهم الفلسطيني لدى الكاتب والناقد معا أدى إلى مثل هذا التوحد، فبدت هذه اللغة المتفردة قادرة على تحويل المراجعة النقدية إلى مراجعة ذاتية، تنبض بهم جماعي، يهزّ وجدان كل إنسان، لهذا لن تسيء هذه اللغة للفعالية النقدية، مادامت قد أفلحت في الوصول إلى المتلقي، ونقلت التجربة الإنسانية من فرديتها إلى عموميتها.

(٢) في المتابعة الثانية عايشنا اعترافات **سميراميس** (ملكة السحر والجمال) للدكتور **ياسين فاعور**، التي درس فيها رواية "سميراميس" **لعبد الكريم ناصيف**، إذ ظفرنا بعرض تفصيلي لأحداث القصة (ص١٣١-١٣٧) ثم بيّن الدكتور **فاعور** بعد ذلك أنه **"لابد لنا من أن نقف عند جماليات وشّى بها المبدع روايته"** أعتقد، وقد أكون مخطئة، أن الجماليات جزء من بنية الرواية، وليست حلية للزينة، لهذا لا نستطيع أن نفصل اللغة مثلا عن الشخصية أو المكان ...

(٣) أما في المتابعة الثالثة للأستاذ **مالك صقور** فيناقش رواية **نبيل حاتم** "ماذا فعلتم برحمة" عايشنا حماسة للعمل، حتى إنه يريد أن يضع وردة على قبر البطلة (رحمة) ويهدي أخرى لكاتب الرواية!! إذ لم يلتفت إلى التناقض في رسم الشخصية، كيف تكون (رحمة) حرة وتبيع جسدها؟ كما أنه لم يتوقف عند لغة البطلة، التي بدت أعلى من إمكانياتها!!

(٤) في المتابعة الرابعة "شرفة أرملة" درس فيها **عبد الستار ناصر** مجموعة قصصية **لجمال القيسي**، فبدا من أكثر الدارسين انتباها لجماليات القصة، لكنه لم ينجُ من عرض أحداث معظم القصص!

(٥) في المتابعة الخامسة (الرؤية المحيرة اللاذعة، قراءة في رواية **أحمد مصارع** "يا لغزلان الصحارى") توقف **أيمن ناصر** من خلال قراءته للرواية عند ماهية المثقف العربي، ومعاناته في الترحال القسري إلى مجتمع غير مجتمعه (مثل مجتمع شمال إفريقيا) وقد اهتم الدارس ببناء الرواية وشخصياتها، وإن كنا نأخذ عليه استخدامه لغة التعميم (ربما تأثر في ذلك بلغة الروائي) في وصف مجتمع شمال إفريقيا في كونه يعدّ العروبة دخيلة عليه، إذ نجد هذا الرأي غير دقيق، فحتى الأمازيغ نجد بينهم من لا يؤمن بهذه المقولة!

(٦) في المتابعة السادسة درس **محمد إبراهيم الحصايري** (صورة الولايات المتحدة الأمريكية ما بعد ١١ سبتمبر ٢٠٠١ في رواية "شيكاجو" للكاتب المصري **علاء الأسواني**) بدا لنا الدارس متسرعا في حكمه حين رأى أن هذه الرواية أحد أول التعبيرات الفنية عن هذه التداعيات، لأن كثيرا من الروايات العربية، التي صدرت إثر ٢٠٠١، كانت تهجس بهذا الحدث بصورة مباشرة أو غير مباشرة! فتناقش قضية الآخر وقضية الأصولية الإسلامية! بدت لي هذه الدراسة مجموعة مقبوسات طويلة، ينتقل بينها الدارس دون أي تحليل عميق، فمثلا حين ترد فكرة أن معظم اضطهاد العرب يأتي من زنوج أمريكا، لا يتوقف عندها، مع أنها تستحق التحليل، كما وصف الروائي أطباء أمريكا بإعجاب منقطع النظير، فنقل الأستاذ الحصايري هذا الوصف في صفحتين من المجلة (ص١٥٠-١٥١) دون أن يلمح الدارس إلى أن الإنسان المخلص في أي زمان وأي مكان يمتلك هذه الصفات، لم ينتقد الروائي حين قدّم لنا شخصيات منزّهة عن العيوب، رغبة منه في تنزيه الذات العربية في مواجهة الآخر الأمريكي، لهذا بدت لنا شخصية (الطبيب كرم) أشبه بقديس!

(٧) في المتابعة السابعة عايشنا عبد الكريم الناعم في (محطات في رواية عشق الشرق" لموسى العلي) يسجل للدارس تأكيده، على نقيض كثير من الدارسين في هذا العدد، أن الرواية لا تكتسب أهميتها من أحداثها وانتباهه إلى جماليات الوصف والعنوان ووقوفه عند الأخطاء اللغوية التي وقع فيها القاص!

(٨) في المتابعة الثامنة عايشنا مجموعة قصصية، قام بدراستها **نجيب كيالي** (الابتسام في الأيام الصعبة) **لفاضل السباعي** (سخرية الإلماح والغمزة الناعمة والأناقة) أتوقف عند عنوان الدراسة لأتساءل: أ ليست الغمزة الناعمة إلماحا؟

يسجل للدارس انتباهه إلى جماليات السخرية ودراستها في القصة القصيرة، إذ تناول (أسس السخرية، الإلماح، السخرية الموقف، السخرية اللغة، الحلم...) كما يسجل له تناوله نقاط ضعف هذه المجموعة القصصية (المبالغة، الهجاء المتهكم المكشوف)

(٩) في المتابعة التاسعة عايشنا **هيثم حسين في** دراسته لرواية ("القمقم والجني" **لمحمد أبو معتوق،** انفتاح التأويل على بعضها)

توقف عن جماليات العنوان ثم الحلم، وإن كنا قد لاحظت عرضا للأحلام دون تحليل أو استفادة من المنهج النفسي أو اللغوي، كما لاحظت خلطا لديه بين الخزعبلات الشعبية والدين والأسطورة، لا أدري على أي أساس تمّ هذا الدمج أو الخلط تحت عنوان استحضار النص الديني والأسطوري؟ كما استخدم مصطلح اللذوعة في السخرية أفضل استخدام السخرية اللاذعة!

ثمة ملاحظة عامة على صورة المرأة في بعض الروايات السورية المدروسة، فقد تكررت فيها صورة المرأة العاهرة (وحيدة في "القمقم والجني"

رحمة في رواية "ماذا فعلتم برحمة" و"سميراميس") أعتقد أن هذه الظاهرة تحتاج إلى دراسة مطولة! ما سبب تكرارها؟ هل كان تكرارها على حساب الصورة الأخرى للمرأة الشريفة المكافحة من أجل حياة أفضل؟

(١٠) في المتابعة العاشرة عايشنا أجواء قصيدة النثر عبر دراسة د. **غسان غنيم** (السردية والتقرير في مجموعة "أندلوثيا" **لأحمد تيناوي**)

يلاحظ د.**غنيم** ملاحظة دقيقة أن لغة السيرة الذاتية في بعض المقاطع، قرّبتها من السرد والتبسيط، لهذا "**من يدقق في طبيعة العلاقات القائمة في المقطوعة، يخرجها من إطار الشعرية، ولكن المدقق سيرى بشكل واضح ...شعرية التناقض بين الحضور والغياب، بين الحب والفراق.**" كنت أتمنى لو توقف الدكتور **غنيم** عند هذه الشعرية ووضحها أكثر، وأن يشرح لنا كيف تحاول القصيدة الحديثة طرح مفهوم الشعرية، فتنقلت من مفهوم اللغة المنزاحة لمصلحة لغة حيادية، فقد راودني هذا السؤال: كيف تستطيع **لغة حيادية ترفض الترف الشكلي والانحراف اللغوي لمصلحة إقامة علاقات شعرية تصل إلى تلك المناطق الجوانية الأكثر عمقا في النفس البشرية**؟ هل بإمكان لغة حيادية تقديم اضطراب الأعماق واحتدام الرؤى؟ ألا يحتاج العالم الداخلي إلى لغة مكثفة موحية بدلالات متعددة كي تجسده؟

ثمة فكرة راودتني في أثناء قراءة المقاطع التي اقتبسها الدكتور **غنيم** من الديوان، فقد أحسست وكأنني أقرأ قصة قصيرة جدا! أ لا يطرح هذا قضية تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض!

آمل أن أكون قد قدّمت قراءة موضوعية للدراسات المنشورة في هذا العدد، وأن أسهم في تطوّر مستوى المواد التي ستنشر في الأعداد القادمة!

□□

قرأت العدد الماضي (في الموقف الأدبي) القصص

رضوان القضماني *

يكاد ينظم قصص عدد الموقف الأدبي الأول في السنة الأولى العقد الثاني في الألفية الثالثة خيط واحد يربط بنية السرد في النصوص الأربعة التي ضمها العدد، وهو خيط يكاد يشمل سمة واضحة تسم بنية القصة القصيرة في سورية التي راحت تصور "سلسلة تحولات" يعيشها الفرد في مجتمع يحس فيه بالعزلة والغربة، وهي "تحولات" تناول الفرد لتوكد فرديته في محيـ ـه وعزلته فيه وغربته التي تنقله في عالمه الداخلي من الواقع إلى الميت، ليعيش عالمه الخاص الميتافيزي. يظهر هذا واضحاً من النص الأول: قصة "أوقات ضَيِّقة ومزدحمة" لإسلام أبو شكير التي تبدأ بمقبوس من كافكا:

"حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة وجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة ضخمة".

وقبل أن يحاكم السارد كافكا في تعامله مع بطله غريغور سامسا يتابع السارد "سلسلة التحولات" التي أخضع كافكا بطله لها:

إنسان ← حشرة ضخمة ← ساعة يدٍ معطلة ← حبة كرز ← غيمة ← قُلامة ظفر ← طبق من الخزف ← ... ← صندوقٌ فارغ.

وتبدأ لعبة السرد الجميلة في محاكمة **كافكا** على ما ارتكبه بحق **غريغور سامسا** فقد جعل هذا الإنسان الطيب المثقف ينتهي إلى صندوق فارغ، ويعلق السارد "لا ينبغي أن تفسح المجال أمام أحدٍ كي يعيد التجربة...".

ثم يتوجه السارد في لعبة السرد من قص لحكاية إلى خطاب موجه إلى **كافكا** مباشرة: "السيد **كافكا**: إن تحويل شاب بريء إلى حشرة ضخمة ليس لعبة... أتعلم معنى أن يصبح شخص مكافح محب لعائلته مثل **سامسا** صندوقاً فارغاً؟"

ثم يحاور السارد خصمه **كافكا** فيما أخضع له بطله، إذ إن "سلسلة التحولات" سبقتها ليلة من الأحلام والكوابيس جعلت **سامسا** يعاني من آلامٍ وعذاباتٍ وفي محاكمة السارد **لكافكا** يطلب منه أدلة أهمها أن يذكر واحداً من الأحلام، لكن **كافكا** يجيب: إن معظم تلك الأحلام لم يكن مكتملاً.. كانت أشبه بشرارات تلمع ثم تنطفئ سريعاً. وتنتهي محاكمة السارد **لكافكا** بخبر على شاشات التلفاز ينقل في صبيحة اليوم التالي خبر موت **كافكا**... وخبراً آخر عن "طلبية" لتصنيع ستة مليارات صندوق فارغ... من أجل ستة مليارات إنسان...

إنها بنية سرد سميناها "لعبة السرد في الحكاية" لكنها كانت لعبة متقنة خلقت كلية نص حمل جماليته بإتقان.

لا يخرج النص الثاني عن هذا المحور الذي يقوم على تقابل بين (الواقع/ الخيال)، بين (الفيزيك/ الميتا) إذ إن قصة **وفاء الخطيب** عن وجود كلبٍ أسود لا يفارق نباحه رأس الراوي، الذي يروي بضمير المتكلم وهو في دائرته الحكومية في الطابق الثامن، ثم يتساءل هذا الراوي: هل يتراءى الكلب الأسود لجميع رفاقه؟ وهل سبب ذلك تخليه عن لعب الورق واستبدال ذلك بمناقشة "منطلقات ونهج الأحزاب التي تبارت في قطع الوعود""؟

ثم تنتقل عدوى النباح في رأس السيد أمين إلى مديره الذي راح يسمع هذا النباح في دائرته ولا يشك بوجود كلب ينبح ليُجند الجميع للبحث عنه.

إنها بنية قص ساخر تقوم على المفارقة، لكنها مفارقة لا تلجأ إلى لعب باللغة والكلمات،ولا إلى مفارقات أيديولوجية، بل إلى مفارقات في مواقف تحكم حياة الفرد وتجعله غريباً منعزلاً بعد أن وصل الطنين إلى أذنيه. إنه قص ساخر هادئ لا ضجيج فيه على الرغم من كل الطنين في الآذان.

النص الثالث "مأساة القط البري" **لسهيل أبو الفخر** لا تخرج بنية السرد فيه عن علاقتها بخيط التحولات الذي ذكرناه، وهي هنا تحولات "يهاجر فيها الجسد لتبقى الروح إلى أن يمسخ الإنسان إلى قطٍ بري، لكن هذا الإنسان يمسخ ذاته بمحض اختياره ليكون سعيداً بهذا "التحول" الذي حلَّ مشكلته: "مشكلتي أنني مازلت أرغب في المستحيل حتى أصبح المستحيل قابَ قوسين أو أدنى من قفزة قطٍ بري" لكن هذا القط البري يتذكر القرية ويقف على أطلالها، إلا أن البكاء على الأطلال يتحول إلى مواء على الأطلال، وعندما يلتقي "بعصفورته" التي تحولت أيضاً إلى قطة تخبره العصفورة (سابقاً) والقطة حالياً أنها تفضل أن تكون "قطة أليفة" في مقابل القط البري الذي لا يجد في ذلك ما يمنع من معاشرة الحبيبة... إنها في بنية من قص يقوم أيضاً على المفارقات.. لكن تلك المفارقات في هذا النص تبقى في إطار "اللعبة السردية" ولا تغادره إلى تشكيل بنية كلية تواصلية لنص قصصي يمكنه تأويله تأويلاً يحمل دلالاتٍ واضحة.

النص الرابع من قصص العدد الماضي: "البوّاق" **لنصر محسن** تختلف "سلسلة التحولات" فيه إذ يتحول "البوّاق" الذي ينفخ في الصور "إلى كابوس يؤرق صباحات الحي الهادئ" وهو نص ينتظر السارد فيه البوّاق الذي يُراد الإمساك به لكن تنقلب المنقلة ليمسك البوّاق بالسارد ليخبره:

ـ نمْ أيها الطيب! نمْ وسأوقظك. وإن رغبت أن أجيء إليك فلن أمانع، ولتقبض عليَّ هنا في غرفتك".

إنها مفارقة من نوع آخر.. على طريقة "تأتي لقصيده فيصطادك" لكنه نص تحوّل التضمين فيه إلى تعيين أغلق أفق التوقعات ولم يفتح النص على حقل من التأويل، وقد ساعد في ذلك بعض الحشو في السرد من مثل: "نحن قوم نحمل صحراءنا معنا أينما رحلنا، فغير كل شيء، وقد لا نتغير".

امتازت قصص العدد الأول بأنها عبّرت عن ظاهرة تتسم بها القصة السورية الأخيرة في العقد الأول من هذا القرن. لم تكن قصص العدد تجميعاً، ولم تكن توليفاً لبابٍ من أبواب العدد... بل كانت انتقاءً نوعياً من كمٍّ هدف إلى تحري ظاهراتٍ.. نتمنى أن يستمر "الموقف الأدبي" في تتبعها.

□□

قرأت العدد الماضي (في الموقف الأدبي) القصائد

ثائر زين الدين *

ضَمّ العددُ الماضي من مجلة الموقف الأدبي ستَ قصائد بدت لقارئها كستِ زهراتٍ مختلفةِ الألـوان، متنوعـةِ العطـر فـي حديقـةِ الشـعرِ العربي؛ وأقول العربي، لأن المجلـة استضـافت فـي بيت الشـعر لهذا العدد شـاعرين عراقيين وثالثاً فلسطينياً بين زملائهم السوريين.

جـاءت قصـائدُ الشـعراء الـذكور الخمسـة" خالد علي مصطفى- محمدُ وليد المصري- علي حداد – فؤاد كحل – يحيى محيي الدين " مبنيّة وفـق نظـام التفعيلـةِ الحـرة، وانفـردت قصـيدةُ السيدةَ رانيا جَمال الـدين باعتمـادِ بنيـة قصيدة النثر

١- مدينة الشعر ـ للشاعر المعروف خالد علي مصطفى:

تقـعُ القصـيدةُ فـي ثلاثـةِ مقـاطع هـي علـى التـالي: (١- الصمتَ وحقائقَ البرقَ ٢- الجنـائن المُعلّقة

٣- الساعة الأخيرة) وهي عموماً تجنحُ إلى الطول، وقد توسّلت لبلوغ غاياتها الفنيّة والفكريّة سُبلاً عديدة أهمهّا استرفاد الشخصيّة التراثيّة أو استدعاؤها، وهي تقنيّة فنيّة ظهرت في الشعرِ الأوربـي (الإنكليـزي والفرنسـي) ،واسـتخدامَها الشعراءُ العربُ ولا سيما شعراء الحداثة منذُ الثلثِ الثـاني مـن القرن الماضـي لمـآربَ فكريّـةٍ وفنيّـةٍ وثقافيّة شتى ،أهمها على الصعيد الفني؛ الخروج من خيمةَ الغنائيةِ في الشعر العربي، والتخلّص أحياناً من الميوعةَ العاطفيّة والوجدانيّة ، وشحن النصـوص الشـعريّةِ بطاقـاتٍ يمكن استقدامُها ممّـا تمتلكـهُ تلـك الشخصـيّاتَ المستّعادةَ مـن تـأثيرٍ وبعـدٍ وجـداني أو فكـري كـامنٍ وراسـخ فـي ضـمير القـارئ العربـي، بالإضافةِ طبعاً إلى التسلّح بحريّـةٍ تتجـاوز الكثير من الممنوعاتَ وذلك عبرَ التقنّع بهذهِ الشخصيّةَ أو تلك، والتحـدّث بلسـانها وكـأن الشـاعر لا يفعـل إلا أن يستحضر أفكـار الشخصـيةِ التاريخيّـة، بينمـا هو فـي حقيقةِ الأمر يستفيدُ من تجربتها في هذا المجال أو ذاك ويوظّـف هذهِ التجربـة التـي تتقـاطعُ مـع تجربتـه الشخصيّةَ فإذا بالقصيدة تقدّم صـورتين معاً وتنطقُ بلسانين معاً، وتتبنى فكرين في آن واحد: الشخصيّةَ المستدعاة والشـاعر المنشئ !... وفـي قصيدتنا هذه

يسترفدُ الشاعر **خالد علي مصطفى** شخصيّةً أدبية شهيرة في تاريخ الشعر العربي : إنها شخصيّة الشاعر **غيلان بن عُقبة بن بهيش** وقيل: **غيلان بن عقبة بن مسعود العدوي المُضري** (٧٧ – ١١٧) للهجرة) الملقبّ **بذي الرمّة**، والرمّة: القطعة من الحبل الباقية في الوتد الذي يُنزع.

والحديث عن هذه الشخصيّة يطولُ كثيراً لو أردنا ذلك؛ لكن يكفي أن نشير إلى أن الكثير من الشعراء العرب ومنذ القدم أعجبوا بها وذكروها في أشعارهم من **دعبل الخزاعي إلى المعرّي إلى البهاء زهير إلى الطاوي إلى أبي تمام** في " فتح عّمورية " يومَ قال:

مارَبْعُ مَيّة معموراً يطيفُ بِهِ

غيلانُ أبهى رُبىً من ربعها الخَرِب

يستهلُّ **خالد علي مُصطفى** نصّهُ بثلاثة مقبوسات من الأغاني ومن كتاب د. **يوسف خليف**" ذو الرمة شاعر الحب والصحراء" ؛ تتحدّثُ عن وفاةِ **ذي الرّمة** بسبب نفور ناقتِه في الصحراء وعليها طعامه وشرابه دون أن يتمكن من اللحاق بها، وعن وصف الشاعر **بلال بن جرير** له بأنّهُ " مدينة الشعر " ، ومن هذا الوصف كما نرى يأخذ **خالد مصطفى** عنوان قصيدته، أما المقبوس الثالث فيخبرنا أن هناك شجرة في مداخل الدهناء، في الطريق إلى اليمامة، يعرفها البدو باسم ذي الرّمة ويقولون إن الشاعر مات عندها وكتبَ فيها شعراً .

يجعلُ الشاعرُ من المقبوسات السابقة مفاتيح؛ يضعها بين يدي القرّاء لدخول نصّه ويبدأ المقطعَ الأولَ من القصيدة متقمّصاً **ذا الرمة** ومتحدّثاً بلسانه:

" في الساعة الأولى من المساءْ
طرقتُ بابَ خيمةٍ مُرقعة
- أليسَ ثمَّ من أحدْ؟
تدحرجَ الصدى
في قطراتِ الظلّ بين الحبل والوَتَدْ،
ولم يَلُحْ وجهٌ، ولم يَنْدَّ صوتٌ
وارتجّ في فمي صراخٌ جائعٌ:
- أليسَ ثمَّ من أحدْ
يعيدُ ناقتي إليّ
تدحرجَ الصدى

على الرمال وابتعد" مجلة الموقف ع ٤٧٦، ص ٧٥

وستستمر القصيدة في المقاطع التالية كلها وقد لبس الشاعر المنشئ قناعَ **ذي الرمة** واستغرق فيه تماماً ربّما لالتقاء الحالين معاً ، ولشعور شاعرنا الحديث أنّه يعيشُ تجربة مماثلة لتجربة سلفه ؛ فلئن فقد **ذو الرمّة** راحلته وعلى ظهرها كلّ ما يكفل له الحياة وعبور الصحراء إلى مفازة البقاء ، بل وفقد أيضاً ما يصله **بميّ** ؛ فقد غدا وجهها محمولاً على هودج الناقة ، يطلّ منه تارةً ويختفي أخرى ... إذاً إن كانت هذه حال **ذي الرمة** : فهي أيضاً حال الشاعر الذي يرمز إلى حلمه وأمنياته المنتظرة بتلك الناقة التي تفر كلما اقترب منها ، ويرمز إلى الحب المفقود بوجه **ميّ** الذي يضيع مع الراحلة الشاردة .. فيروح يعدو وراءه ، ويبحث عنه في كل شيء وكل مكان ، ولكنه لا يقبض إلا على السراب ؛ ويفاقم من شعوره هذا موقف الحاكم منه ؛ الذي ما إن يستمع إلى مطلع قصيدته الشهيرة :

ما بال عينيك منها الماء ينسكب

كأنه من كلىً مفرية سرب

حتى يزجره ويطلب إليه مغادرة قصره ؛ فيتيه من جديد ! ...

وقد أدخل الشاعر نصّه الحديث في تعالق ناجح مع قصيدة **ذي الرمّة** المذكورة ، لكنّه نظم على منوالها بما يخدم غاياته ؛ فهو يوهمنا أن الشاعر بدأ ينشد قصيدته " ما بال عينيك منها الماء ينسكب " فإذا بالخليفة يأمره بالصمت حين يجيبه : " ما أنت والدمع ، يا من وجهه خرب " ثم يتابع :

وتحت أسماله تجري الذنوب فلا

نارٌ تطهرها ، أو مورد عذب

ونلاحظ أن الشاعر الحديث هنا قد مزج نظام التفعيلة مع نظام البيت التقليدي ، وقد حقق ذلك بسهولة ويسر ولاسيما على صعيد الإيقاع ؛ لأنه اعتمد تفعيلة مستفعلن المأخوذة من البسيط وهي المشتركة مع الرجز أيضاً حين بنى قصيدة التفعيلة ، فإذا حضرت قصيدة **ذي الرمّة** الشهيرة وجدناها تدخل بسلاسة وانسيابية في متن قصيدة التفعيلة لأنها منظومة على البسيط .. وسنلاحظ أيضاً أن قصيدة عموديّة أخرى على لسان **الشنفرى** ستندمج هي الأخرى بنجاح في بنية القصيدة ومطلعها :

يا أيها المغفّل تسأل ما لا يسألُ

وذلك لأنها منظومة على مجزوء الرجز (مستفعلن مستفعلن)

كما ستقبلُ آذاننا دخول مقطع شعر عامودي آخر يقول فيه :

سبأً يداك وذكرياتك بعثرتْ أيدي سبأ

في كل ومأة إصبع نبأٌ يزاحمه نبأ

مع أنه منظوم على الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) وذلك لأن استخدام جواز متفاعلن : متْفاعلن = مستفعلن يضعنا أمام تفعيلة البسيط

والرجز في آنٍ واحد ، وهذا يدل على وعي الشاعر العميق بموسيقا الشعر ، وقدرته على استخدامها بطوعيّة ... وبصورة تغني موسيقا قصيدة التفعيلة ...

٢) سؤال الورد – محمّد وليد المصري :

قصيدةٌ شفافة تستخدم تفعيلة (فعولن) ، التي تنساب بهدوء وسكون يناسبان جواً صوفيّاً رقراقاً تشيّعه القصيدة في النفس بقوافيها المتباعدة الساكنة دائماً .. القصيدة دعوة – تشبه صلاةً – إلى امرأة تبدو قريبة جداً، فيكفي أن يغمض الشاعر جفنيه حتى يقبض عليها ....

يكفي أن يشمّ ياسمينة ليمسك بها ، يكفي أن يستمع إلى أنين ناي كي يلمسها ، ولكنها مع ذلك بعيدة ؛ قصيّة كسرابٍ شفيف ما أسرع أن يتبخر حين يقترب منه الشاعر ، ومع ذلك فهو لا ييأس إنه يدعوها ويلّح: " تعالي ..

ففي مفرداتي
يصلّي الحمامُ ...
تعالي ....
الغناء أليفُ الأصابعِ ،
حين تُكاشفُ ثغراً ...،
تواعدُ بالخصبِ
فاســتأثر القبلــة
الألف،
أيقظَ غفلةَ ليلته
واسـتعادَ مـدىً ... "

ص ٨٢

يدعوها لأن عودتها كعودة تموز إلى سطح الأرض ...

الخصب والحياة والتجدد ؛ أمورٌ مرهونةٌ بمجيئها...

القصيدة تقدّم حالةً من الحنين الصوفي الرقيق إلى أنثى عصيّة ، أنثى الخصب الموعودة .. أنثى الانبعاث من الموت والجفاف

ومع أن هذه الثيمة مكرورة كثيراً في شعرنا العربي ، لكن الشاعر حاول أن يقدّمها بلبوس جديد!

٣)مونولوج لخطاي المرتكبة – علي حدّاد :

تتكوّن القصيدة من سبعة مقاطع صغيرة موقعة وفق تفعيلة المتدارك .

ولعل أكثر ما يلفت انتباهنا في هذه القصيدة هو لغة المجاز العالية التي يستخدمها الشاعر ، لغة تستخدم الاستعارة والكناية بصورة أخّاذة وببساطة لافتة ممتنعة . نقرأ :

" في الطريق إلى (وطني)
تتقمّصني رغبةٌ
أن أهزّ شبابيكَ طيبته هامساً :
- وطني .. أيها المبتلي بتباريحنا ، ومحبّتنا
أتعبتنا الأغاني التي ضيّعتنا وضاعت بنا .
أتعبتنا الأماني التي لم تعد تتذكرنا
أتعبتنا البلاد الغريبةُ
وهي تكنس آثار أقدامنا
فمتى نتوسّد ذيل عباءتك الوارفة
وننام
دونما قلقٍ .. أو حقائب ؟؟ " ص٨٤

وتستمر القصيدة في مقاطعها الأخرى ، وفي الطرق التي يختارها الشاعر : (إلى البيت – إلى الشعر – إلى الحزن – إليّ – إلى الصمت) محافظةً على سويتها الفنية ولو انتبهنا إلى تتابع تلك الطرق للاحظنا أن ترتيبها لم يكن عفوياً ؛ فبعد الوطن يأتي البيت الذي يفضي إلى الشعر ، والشعر يفضي إلى الحزن والحزن إلى ذات الشاعر ، وذات الشاعر تختار أخيراً طريق الصمت ؛ وهو انكفاءٌ مؤلم محبطٌ ! لأنّه يجبُّ كلّ ما قبله من طرق ويلغيها :

" في الطريق إلى (الصمت)
أطفئ قنديل بوحي
وأركن ما تحتويه الشجون
على ما تبقّى لها من رصيف انتظار
وأدلف باحته واهناً ... كالغبارْ " ص٨٥

والقصيدة تدخل في تناصاتٍ بعيدة مع بعض نتاج الشاعر **محمود درويش** ، من خلال استخدام عباراتٍ درويشيّة بعينها " في الطريق إلى ....." أو " تكنس آثار أقدامنا " وفي تلك الروح الدرويشية التي تتسرب في إيقاع النص؛ ولاسيّما المقطع الأول منه ، وكأن **علي حدّاد** – من خلال ذلك – يريد أن يحيلنا ليس فقط إلى غربته الشخصيّة ومنفاه الذاتي ، بل إلى غربة ومنفى **درويش** ، ثم إلى أبعد من ذلك ... إلى غربة وتشريد شعب .

٤) قصيدتان تجمعان الشتات – رانيا جمال الدين :

القصيدة مكونة من مقطعين : حلم وذاكرة الجذور .

تدرك الشاعرة أنها وقد رمت عُدّة القصيدة الكلاسيكية والموقعة جانباً ، فقد أصبحت مهمتها على درجة كبيرة من الصعوبة ، لم يعد بيدها وزنٌ خارجي ينشر إيقاعاً عاماً للنص ويمهّد لإيقاعات داخلية مختلفة المصادر ، ولم يعد يخدمها معجم لغوي شعري عمره أكثر من ألفي عام وغابت القوافي بأشكالها ؛ فما هي فاعلة ... لعلها قرأت شعراء قصيدة النثر الكبار في سورية والوطن العربي وأفادت من تجاربهم ؛ فلم تعد تعوّل إلا على لغة خاصة ذاتية بامتياز ترمي إلى جماليات جديدة ، متوسلة لغة مجاز خاص غير موروث ومن هنا رأينا صورة جديدة لم نقرأها أو نقرأ ما يشبهها من قبل : " .. فقدت نعمة السمع فلا تطرق حزني البعيد بعد الآن – على رؤوس أحلامي مشيتُ كي لا تنفرط جعبتي / فاسقط في امتحان جمع شتاتي ثانيةً – له فحولة الغيم العابر ولها صهيل الجذور الجامحة – هو رجل الصمت الداكن والعطر المبيّت ! – يخلع ما ضاق من صمتٍ أمام حفيف أوراقها – يرتدي آخر زهرة على حافة السقوط – لا تفسدنّ ترف الوجود بثقل نظراتك – أيها الواقف وسط انبهار تجلياتك واثق النور – لا تمل ظلالك على أنساغها الباردة / فلا مكان لضوئك في ذاكرتها / وحدها الورود تشغل ذهن الجذور "

القصيدة على ما فيها من أنفةِ المرأة وكبريائها إلا أنها تقدّمُ كائناً رقيقاً يرتجفُ أمام الرجولة الكاذبة؛ أمام الفحولة التي تشبه " فحولة الغيم العابر " ولاحظوا كلمة " العابر"! ليتهُ غيمٌ يحتضنُ الأرض ويهمي مطراً فوقَ شقوقها العطشى .. لا ... إنه عابرٌ بكل ما تحملهُ هذهِ الكلمة في سياقها من دلالات: الكِبر والصلف والادعاء! إنها رجولةٌ وهميّة تختبئُ وراء " الصمت الداكن " والعطر المُبيّت! من أين جاءت الشاعرة بهذه الصورة المذهلة! كيف يكونُ عطرُ الرجل مُبيّتاً ؟! في سياقٍ آخر كان من الممكن أن نرى دلالاتٍ جميلة لهذا الوصف؛ لكن في جو هذه القصيدة لن نقرأ فيه إلا رغبةً في الغدر؛ في إيقاع الأنثى؛ كما تفعلُ عنكبوتٌ سوداء بفراشةٍ ملوّنة!

المشكلة التي عانت منها القصيدة في بعض مفاصلها: تشتتُ الدلالات، التي قد تأخذ القارئ إلى دروبٍ لا تريدها الشاعرة وتفضي إلى معانٍ لا تخطرُ ببالها، معانٍ تبتعدُ عن الخط العام لفكرة النص؛ ولا أستطيعُ أن أحدّد سبباً لذلك لكنني أخمّنُ أن الضاغط الاجتماعي يكمن وراء ذلك.

٥- عنوانها قلبي إذا اشتعلَ الرصيف – فؤاد كحل

فؤاد كحل شاعرٌ بلغَ عُمر تجربته الشعرية اليوم أربعين عاماً أو يزيد، قدّمَ خلالها مجموعاتٍ لا تقل عن عشرين، تركَ الكثيرُ منها أثراً طيّباً في نفوس وأذواق قرّائه وتناولَ النقدُ المبكرُ في سوريا بعضَها ، كما شاهدنا في كتاب **حنّا عبود**" النحل البري والعسل المُر" حيثُ درس الناقدُ مجموعة" سبعونَ جمرة " **لفؤاد كحل** بين مجموعاتِ نخبةٍ من شعراء سوريا الريفيين الذين شبههم بالنحل البري... على كل حال ... **فؤاد كحل** واحدٌ من شعراء قصيدة النثر الأوائل في سوريا، وقد بدأ ينشر نصوصه تلك في أوائل سبعينيات القرن الماضي، لكنّه هنا يقدمُ لنا قصيدة تفعيلة! مبنيّة على تفعيلة الكامل (متفاعلن) وجوازاتها ومسكونةً منذ البداية بالشوق والتوق إلى الحُريّة؛ الحريّة التي لا يقبلُ الشاعرُ عنواناً لها إلا قلبه الخافق بشدّة... أمام سفوح جبل الشيخ البيضاء وعلى تخوم المرصد الذي كان واحداً من الأبطال الذين اقتحموه ذات يوم ...

" **عنوانها حيثُ اشتعالات الورودْ**
حيث انبجاس الشمس من خلف الحدود
حيث المطر
حيث المَدى
حيثُ الرياحُ تعيدُ تخصيبَ النهوض
حيثُ الصدى ... " ص ٨٨

ويذهبُ **فؤاد** في قصيدةٍ طويلة يَرْصُدُ عنوانات الحرّيّة المحتملة ونراها أحياناً تندغمُ بالوطن وبالحبيبة، وبأجمل ذكريات الطفولة وأبهاها، بالقصيدة ؛ التي يريدها **فؤاد** واحدة من تجليات تلك الحُرّيّة، التي لا يقبل لها بديلاً، ولا يرى لها ثمناً أقل من الدماء.

ومع كل جمال النص كنتُ أفضل أن يكونَ أكثف وأقصر مما هو عليّه بكثير لأن حماسة الشاعر تجاه موضوعهِ النبيل جعلتهُ يكرر أحياناً أفكاراً بعينها ومفرداتٍ بذاتها دون أن تضيف الكثير.

٦- الحبرُ يصعدُ ليلا (وردُ لبابل) – يحيى محيي الدين:

القصيدةُ تنضحُ من الوجع العراقي، من جُرْحٍ مازال ينزف، وبالتالي فهي تتصدى لموضوع صعبٍ جداً ؛ إن أهم الأعمال الأدبيّة التي تعالجُ موضوعاتٍ مشابهة كُتبت بعدَ الخروج من الحدثِ والنظر إليهِ من مسافةٍ قريبةٍ أو بعيدة؛ وفي كلّ الأحوال، فالشاعر يختارُ عنواناً لقصيدتهِ يحيلُ إلى عمق تاريخ العراق! ويجعلنا مع هذه العتبة النصيّة الأولى نستحضرُ في

أذهاننا حضارةً عُمرها لا يقل عن ٣٠٠٠ سنة .. وها هو ذا يقدّمُ الوردَ لرمز هذهِ الحضارة؛لبابل .. والـوردُ يقـدّمُ فـي حـالاتٍ عديـدة، يقـدّمُ للمـرأةِ الحبيبـة، يقدم عندما نعودُ مريضاً أو مريضة ؛ ويقدّم أيضاً في الجنازةِ ويوضَعُ على الضريح...

وسنكتشـف أن الشـاعرَ يقـدّم الـوردَ لبابـلَ الجريحة؛ بابل (وهي هنا تمثّل العراق كلّه) التي يقدّمُ الغدرُ أساورَ مفخخةً لبناتِها وحسناواتها:

" هذهِ سنةُ النار

تخشى سُلالة جدولنا

فتنامُ

وفي ذهنِها مائدات

لأطفـالِ نخلتنـا وأسـاورُ للفتيـاتِ مفخخـة بالغضبْ " ص ٩٤

وكـان الشاعرُ قد افتتحَ نصّهُ بمدخلٍ شجي عذب، يحيلُ إلى قصائدِ شعرائنا العربِ القدامى الكبار، في المرور بالديار والوقوف على أطلالها والبكاء على الراحلين منهـا؛ هـذهِ الإحالـة التـي تغـص بـالمحمولات الرمزيّـة والبعـد الوجـداني العميق تأتينا من عمق موروثنا الأدبي، وتصبحُ عوناً للشاعر في تقديمِ حالتِهِ العاطفية

وهو يقف أمـام خرائبِ بابل (بابل : بغداد و البصرة ونينوى وسامراء و ..)

" مررت على حيهم

مثل ناي بكى في المساء

عصمت جراحي عن الذكريات

وهادنت ظلي قليلاً

ولم أدر كم نمت

في كهف روحي

ومن أيقظ النهر في الكلمات

مررت على حيهم

عصف الياسمين بطير الدماء

ولم أدر هل صعد الحبر ليلاً

لغايته ... " ص ٩٣

ويدرك الشاعر أن كل هذا الحقد ؛ كل هذا الـدمار الـذي يوجـه إلـى بابـل لـيس إلا بسـبب حضور بابلَ في التاريخ وعمقها في الإنسانية ، وربما لأن بابل بدأت من جديد تتعافى وتحـاول أن تعود إلى دورها السابق :

" كل هذا الضجيج

لأن ورود الزمان استوت

في حدائق بابل

واندحرت حاملات الحطب

هذه سنةُ الريح

والريح ليس لها سنّ

منذ سلّ الفحيح بيثرب رمحاً

وجفّ القصب " ص٩٤

وليس في يد الشاعر من شيء ؛ إلا منـاداة إلـه الجمال ، آله الحب ، رب الرحيق والأنساغ أن يغرق هذا العـالم الأسـي بـالورود والعطـور ، وهـي كفيلـةٌ بطرد الشر الذي يعشش فيـه اليـوم ، ألم يقل **دوستو يوفسكي** ذات يوم : "الجمال سينقذُ العالم " :

" يا إله الرحيق

أفضْ من كتائبِ وردكِ

فجراً جميلاً

على كربلاء التعب " ٩٤

القصيدة عميقة كعطر الورود التي يستنجدُ بها الشاعر لإنقاذ كربلاء وبابل

ومع ذلك ، فقد يستخدم أحياناً رمزاً ما في سياق لم يألفهُ القارئ، سياق قد يفضي إلى نقيض ما يريد كأن يقول: " طلعَ الليلُ في دمنا

كالخسوفِ

ومثلَ بريق أرادَ البيضاء

فماتَ على عتبات الذهبْ" ٩٤

هذه محاولة لاستخدام الليل بصورةٍ جديدة، ولكن من الصعوبة بمكان أن نتخيلهُ يطلعُ مثل برق يريدُ الضياء، ولماذا جملـة " يريدُ الضياء" أساساً؛ إنها زائـدة فعنـدما ذكـرَ الشـاعرُ البـرق، جعَلنـا نتخيّـل مايرافقه من ضياءٍ وما كان مضطراً للحشو.

هذهِ ملاحظاتٌ سريعة في مساحةٍ ضيّقة، حول قصـائد تحتـاجُ دراسـاتٍ متأنيّـة؛ ولـيس مجـردَ آراء انطباعيّـة. لكنّـه تقليد يرغـب السـيد رئـيس تحريـر المجلة أن يُرسّخه في أعداد " الموقف الأدبي " ونحن مَعَهُ ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً.

□□

مهرجان العجيلي للرواية في دورته السادسة وأحلام التطور

صبحي سعيد قضيماتي *

اختتم مهرجان الأديب عبد السلام العجيلي للرواية، دورته السادسة تحت عنوان(المحظورات في الكتابة الروائية العربية) مساء الرابع والعشرين من شهر كانون الأول، بتلاوة البيان الختامي المتضمن إرسال برقية تحية إلى سيادة الدكتور بشار الأسد، رئيس الجمهورية، أكد المشاركون فيها، تقديرهم لمواقف السيد الرئيس، الوطنية والقومية والإنسانية النبيلة، وتقديرهم لاهتمام سيادته برموز الثقافة العربية وطلائعها الخلاقة، معاهدين سيادته على تحقيق تطلعاته الرحيبة في خلق أفق أوسع للإنجاز والإبداع والحرية.

كما حمل البيان الختامي تحية شكر المشاركين للسيد محافظ الرقة الدكتور المهندس عدنان السخني، لرعايته الكريمة لمهرجانهم، وأوصى البيان الختامي بـ :

١ــ استمرار هذه التظاهرة الثقافية العلمية الإبداعية تحت اسم (أيقونة الرقة **عبد السلام العجيلي**./ ٢ــ حشد الرموز الثقافية الخلاقة داخل الوطن العربي وخارجه للمساهمة الفاعلة في أعمال هذا المهرجان، في دورته القادمة، سعياً إلى الارتقاء بالرواية العربية ووضعها في سياقها العربي الصحيح./ ٣ ــ التركيز على إحلال الثقافة العربية محلها المناسب من المنجز الثقافي الحضاري العالمي./ ٤ ــ طبع أوراق هذه الدورة في كتاب يحفظ هذا المنجز ليتم تداوله عربياً. /٥ ــ تحميل هذه الوثائق إلكترونياً على موقعي مديرية الثقافة ومحافظة الرقة لتسهيل تداولها على أوسع نطاق./ ٦ ــ تجميع وتحميل الأفلام الوثائقية التي تخص الأديب **عبد السلام العجيلي** ومنجزه الإبداعي على الموقعين وعرضها في الفعاليات الثقافية التي تخص المحافظة.

واقترح المشاركون أن تُعقد الدورة القادمة تحت عنوان (الرواية والأمة) نظراً لأهمية الموضوع وجدته.

وتعبّر مع المشاركين عن طموحنا وتمنياتنا لهذا المهرجان بالتطور المستمر، لأن هذا التطور يعطي المهرجان قدرة على الاستمرار، ويسوغ ويؤكد شرعية استمراره.

وقد شارك في هذا المهرجان عدد من الروائيين والنقاد والمهتمين بالرواية والأدب والثقافة العربية، منهم: **أحمد المديني** من المغرب، **الحبيب السائح** من الجزائر، **الحبيب السالمي** من تونس، **خليل الجيزاوي وهالة البدري وسي خلد** من مصر، **أم كومندان جوغان حسب النبي** من السودان، **وعمار أحمد وعبد الحميد الربيعي** من العراق، **وسحر ملص** من الأردن، عبد المجيد زراقط من لبنان، **محمد رضا سرشار وشكوه حسيني وحسين بلينده** من إيران.

وشارك من سورية: **عادل محمود ونبيل سليمان وفؤاد مرعي وشهلا العجيلي سوسن جميل حسن فوزي خليل و نبيل حاتم و نصر محسن و هايل الطالب ونجاح إبراهيم وأيمن ناصر وأحمد مصارع وإبراهيم العلوش.**

نريد لهذا المهرجان أن يكون ساحة لأهم الدراسات والأبحاث الجادة والجديدة عن الرواية و مستجداتها وآفاق تطورها.. ونتمنى أن يكون هذا المهرجان ساحة للحوار، البعيد عن الكليشيهات والشعارات المنمطة. ونتمنى أن تجود علينا هذا المهرجان وغيرها من المهرجانات الأدبية بعناوين تخصصية محددة المعالم والأهداف. فالعناوين العامة لا يمكن أن تؤدي الغاية التي ننشدها في تقديم دراسات وأبحاث نقدية عميقة، تساهم في الارتقاء بالأدب العربي، وقد تم التركيز في هذا المهرجان على الدين والجنس والسياسة كموضوعات حساسة محاطة بالمحظورات، كما يتوهم بعضنا، على الرغم من أن هذه المواضيع مطروقة في الأدب والشعر، منذ قديم الزمان، لكننا بحاجة إلى دراسات نقدية، تكشف عن تطور هذه الموضوعات في الأدب العربي، وتحدد الحيز الذي باتت تشغله، في ضوء المستجدات والتطورات الواقعية لمجتمعنا العربي.

وقد طالب (بعض) المشاركين وفي مقدمتهم الروائي **نبيل سليمان** بتجاوز جميع المحظورات في الكتابة الروائية، وقد نتفق مع هذا المطلب، لكننا سنختلف حول الكيفية التي سيتم من خلالها تحقيق (اللامحظورات) التي طالب بها الأستاذ **نبيل سليمان**. فالقيمة ليست في المادة فقط بل في عملية البناء أيضاً، لكي لا نصل إلى أدب ملوث بغايات دنيئة، كما في (آيات شيطانية) ولكي لا يتحول الأدب إلى تجارة رخيصة، تجعل من الجنس مواخير تروج للبغاء والدعارة.

ونتنبه كأدباء وإعلاميين شاركنا (اعتبارياً) بمهرجان **العجيلي**، ولم تلق الاهتمام والاحترام اللذين من حقنا أن نحظى بهما، احتراماً للقائمين على تنظيم المهرجان. ننبه ونحذر من خطورة تصنيم الأديب، الذي نريده أن يبقى إنساناً، بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى، مهما علت وارتفعت مراتبه. **فعبد السلام العجيلي** هو إنسان أولاً وأديب عالمي، ارتقى أرفع مراتب النجاح، وهذا فخر لنا جميعاً.. ولا نريده أن يكون أيقونة، أو أن ينطوي تحت أي عبارة من عبارات (التقديس) لأنه أديب، يعيش بيننا بأدبه وأفكاره، وعلاقاته الإنسانية المتميزة. فكما يقول الشاعر:

الناس صنفان : موتى في حياتهم // وآخرون تحت الأرض أحياء

والأديب بحاجة إلى دراسات وأبحاث مستمرة، تكتشف أصالته العميقة، التي لم تكتشف بعد، أكثر من حاجته إلى عبارات التقديس الرنانة. ومن هنا نتساءل: كيف يخلو مهرجان يحمل اسم **عبد السلام العجيلي**، من دراسة عن عمل من أعمال هذا الأديب الذي نرى أن اسمه لا يحتاج عبارات التقديس، لتؤكد أهميته، بل يحتاج إلى إحياء مبادئه وأفكاره التي كرسها للارتقاء بمجتمعنا العربي، ليكون فاعلاً في الأسرة البشرية. فهل ننسى أن **عبد السلام العجيلي** هو رائد من رواد أدبائنا إلى الغرب؟؟

* * * * * *

القائمة القصيرة للبوكر العربية



أمجد ناصر وإيزابيلا دافليتو والمنسقة جمانة حداد ثم فاضل العزاوي وسعيد يقطين

في زمن تتكاثر فيه الجوائز، التي كُتب عنها الكثير، وتم الكشف عن الكثير من أهدافها المثيرة للشك والارتياب، تُستقبل الأسماء الفائزة في كل جائزة، لتثير العديد من التساؤلات، وفي مقدمتها سؤال مهم ، ترتبط قيمة الجائزة بجوهره وأبعاده السياسية أولاً وقبل كل شيء. لذا فإن الموضوعية متهمة في الصميم. وهذا ما أثاره المؤتمر الصحفي الذي تم من خلاله الإعلان عما يسمى بـ(الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر العربية) التي تم الإعلان عن قائمتها القصيرة يوم التاسع من كانون الأول ، في العاصمة القطرية الدوحة. وقد ضمت القائمة ستة مرشحين للفوز بجوائز العام ٢٠١١ الأول. وقد أشار مسؤولو الجائزة إلى أنهم اختاروا الدوحة نظرا لكونها عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠١٠، وطرحت أسئلة كثيرة عن أسس منح الجائزة .

وإذا كنا لسنا ضد أية جائزة عالمية تُمنح لأديب عربي، إلا أنه من حقنا أن نشك بأية جائزة تحمل اسما (عربيا)، لا تكون بأيد عربية خالصة، من ألفها إلى يائها. فالشكوك والاتهامات تحوم حول معظم الجائز بأنواعها كافة، وفي مقدمتها جائزة نوبل. ومن الطبيعي أن لا يكون لجائزة تحمل اسما عربياً (كجائزة البوكر العربية) ذلك البعد الإيجابي الفعال، إذا كان رئيس مجلس أمنائها غير عربي، حتى ولو أعلن هذا الرئيس كما فعل **جوناثان تايلر**، عن سعادته بأن يتم الإعلان عن القائمة القصيرة في الدوحة بوصفها عاصمة للثقافة العربية للعام الحال.

فليس المهم أن يقول **تايلر** في مؤتمر صحفي حضرته لجنة التحكيم إن جائزة مؤسسته "حيادية وموضوعية ودولية". و ينفي وجود أي نوع من أنواع التمييز أو الانحياز، قائلا إن التحكيم يرتكز أساسا على جودة الكتاب ومضمونه، بل المهم القناعة العميقة للأدباء العرب في المرتكزات والأسس الموضوعية، التي تستند إليها تلك الموضوعية. وليس المهم أن تُعرّب البوكر (أي يكون لها فرع عربي، بل المهم أن تستند إلى جوهر وأسس عربية، وتبرهن على مبادئها وأهدافها العربي. فإذا كان يحق لنا أن ننشئ فرعاً لحزب العمال البريطاني، أو للحزب الجمهوري الأمريكي، فإنه يحق لنا أن ننشئ فرعا عربيا للبوكر، وفرعاً آخر لنوبل..الخ

تأملوا معي أسماء الأعمال الفائزة وأسماء أصحابها، الذين أعلن عنهم **فاضل العزاوي** رئيس لجنة التحكيم (الكاتب والروائي العراقي المقيم في ألمانيا) وضمت تلك القائمة المصريين **خالد البري** بروايته "رقصة شرقية" **وميرال الطحاوي** بروايتها "بروكلين هايتس"، والمغربيين **محمد الأشعري** بروايته "القوس والفراشة"، و **بن سالم حميش** بروايته "معذبتي."

وكذلك ضمت القائمة الروائي السوداني **أمير تاج السر** بروايته "فائض البرقات"، والروائية السعودية **رجاء عالم** بروايتها "طوق الحمام."

ولا يمكن الاطمئنان أو الوثوق بقدرة اللجنة على سبر عميق ومتأن للحركة الروائية العربية، مهما طمأننا السيد **العزاوي** بأن عمل اللجنة كان متناغما منذ البداية وعلى قدر كبير من الانسجام. "فحصل شبه إجماع على اللائحة الطويلة، مما سهّل عملية اختيار اللائحة القصيرة"، ووصف هذه الأخيرة بأنها "لائحة الأسماء الفائزة" تعبّر في نظر اللجنة عن المستوى الجيّد الذي بلغته الرواية العربية المعاصرة في اتجاهاتها المختلفة." هذا حكم مطلق لا يمكن تصديقه..وستبقى الأسئلة والتساؤلات تحوم حول تلك الجائزة، ويشهد على ذلك المؤتمر الصحفي الذي أعلنت فيه القائمة القصيرة لما يُسمى بجائزة البوكر العربية، وخاصة تلك التساؤلات عن (الحيادية والموضوعية)

علاوة على أسس اختيار الروايات الفائزة مما استدعى توضيحات جديدة شارك فيها جميع أعضاء لجنة التحكيم الحاضرين. فقال العزاوي في استدراكه:(إن المعايير عامة كاللغة الجيدة والعمق وأهمية العالم الذي تتعامل معه الرواية، وذلك ردا على تساؤل من أحد الصحفيين أبدى دهشته من أن تحوي القائمة القصيرة على وزيرين مغربيين، وهما الأسبق **الأشعري** والحالي **حميش**. أما الشاعر والكاتب الأردني عضو لجنة التحكيم **أمجد ناصر** فقال إن الروايات تنتمي إلى أساليب مختلفة، ولو كان هناك انحياز من نوع معين لما وجد في القائمة القصيرة بلدان، هما مصر والمغرب، يحوزان النسبة الكبرى من المرشحين. وكان كشف أسماء المحكمين قد تم خلال المؤتمر الصحفي التزاما بالنزاهة والموضوعية، وضمت إلى جانب **العزاوي وناصر** كلا من الأكاديمية والناقدة البحرينية **منيرة الفاضل**، والمترجمة والناقدة الإيطالية إيزابيلا كاميرا **دافليتو**، والناقد المغربي **سعيد يقطين**. ومن جهتها أعلنت المنسّقة الإدارية الحالية للجائزة الكاتبة والصحافية اللبنانية **جمانة حداد** خلال المؤتمر أنها سوف تتخلى عن تنسيق الجائزة "لانشغالاتها الأدبية والصحافية المتزايدة"، وذلك بعد أربع سنوات من الجهد التأسيسي، على أن تظل مستشارة للجائزة، فضلا عن عضويتها في مجلس أمنائها.

ومن الطبيعي أن يكون في الساحة الأدبية تيارات مختلفة ومتناقضة، ولكن ليس من الطبيعي أن يكون في القائمين على الجائزة أعضاء ذوي ميول غير مستحبة وغير مألوفة في ساحتنا الأدبية، كالأديبة **جمانة حداد** التي أعلنت أنها سوف تتخلى عن تنسيق الجائزة لانشغالاتها الأدبية والصحفية

المتزايدة، لكنها لن تتخلى في مهمة مستشارة الجائزة، لكي تحافظ على توجه الجائزة وأهدافها المخطط لها سلفا.

يذكر أن كلا من المرشحين الستة النهائيين في القائمة القصيرة يحصل على ١٠ آلاف دولار، أما الرابع -الذي سوف يعلن اسمه يوم ١٤ مارس/آذار ٢٠١١ في أبو ظبي- فيفوز بـ٥٠ ألف دولار إضافية، فضلاً عن ازدياد مبيعات الكتب عربيا وعالميا.

وكانت لجنة التحكيم قد اختارت في البداية لائحة من ١٦ مرشحا من أصل ١٢٣ من عدة بلدان، وقد أطلقت الجائزة في أبو ظبي بالإمارات العربية المتحدة في أبريل/نيسان ٢٠٠٧، بالتعاون مع جائزة البوكر البريطانية وبدعم من مؤسسة الإمارات.

وفاز بها في السنوات السابقة: الروائي المصري **بهاء طاهر** عن "واحة الغروب" ٢٠٠٨، الروائي المصري **يوسف زيدان** عن روايته "عزازيل" ٢٠٠٩، والروائي السعودي **عبده خال** عن "ترمي بشرر" ٢٠١٠.

ويجري ترجمة الرواية الفائزة إلى الإنجليزية إلى جانب مجموعة كبيرة من اللغات الأخرى، وقد تمت إلى الآن ترجمة الروايات الثلاث الفائزة إلى الإنجليزية.

●●●●●●●●

أدباء السودان قلقون من الانفصال

** يخيم ما بات يسمى باستفتاء (جنوب السودان) أو استفتاء التاسع من كانون الثاني، ككابوس على قلوب وأرواح الشرفاء المؤمنين بوحدة بلادهم، التي تتعرض في هذه المرحلة لمأساة الانقسام، التي يفرضها (عشاق الانفصال)

وقد أقام اتحاد الكتاب السودانيين ندوات حول الاستفتاء، تهدف إلى تحذير الشعب السوداني من عواقب هذا الاستفتاء، كلحظة مفصلية في تاريخ السودان، تحمل معها نذرا من القلق حول مستقبل هذا البلد ومستقبله الوطني والحضاري. واعتبر أغلبهم في تصريحات للجزيرة نت أن ما آل إليه الوضع يعد تراكما لسلسلة من أخطاء الأنظمة في ظل الوحدة، لكن الانفصال الذي يبقى مرجحا - حسب رأي أغلبيتهم- يجب ألا يكون قطيعة أو بوابة إلى مزيد من التفتت.

وقد أكد رئيس اتحاد الكتاب السودانيين الشاعر **عالم عباس** أن العواطف تغلب الوحدة على الانفصال، لكن النزعة الانفصالية أعلى صوتا، وهو ما يبعث الخوف، حسب رأيه. وأشار إلى وجود تقصير في وضع أسس للمواطنة وللوحدة الوطنية في الدولة في ظل دولة الوحدة متهما النخب الحاكمة بعدم الاهتمام بالتنوع الثقافي والعرقي والديني للبلاد والفشل في إدارة مكونات الدولة والتعامل مع ملفاتها الرئيسية وبالتالي توسعت هوة الخلافات وقال إن الطرفين سيعرفان أي خطأ اقترفوا بعد الانفصال، مشيرا إلى أن "الجبل يبدو أملس من بعيد" لكن النتوءات تتضح كلما اقتربت منه، في إشارة إلى المشاكل الكثيرة التي تطرحها المطالب الانفصالية.

ومن جهتها أكدت الروائية **استيلا قايتانو** أن المثقفين كانت "أياديهم بيضاء تجاه مشكلة السودان، ووعوا من وقت مبكر جدا هذه المشاكل والتعقيدات، وربما جاؤوا بحلول لو انتبه لها القائمون على الحكم في السودان وصلوا ولو بالجزء اليسير منه لكفانا الله شر الحلول الجبرية التي يخاف منها الجميع الآن".

وأشارت استيلا إلى أن الاستفتاء كآخر بنود اتفاقية السلام هو حق ومستحق، وهو في حد ذاته ليس جرما، وهو من الحلول التي درجت عليها بعض الشعوب عندما تتعقد أمورها، ولكن "إحساسنا بتجريم النتائج هو المشكل إذا كانت وحدة أو انفصالا، فكل فريق يجرم الآخر وفقا لما يريد هو".

ومن جهته ذكر الأمين العام لاتحاد الكتاب **عبد المنعم الكتيابي** أن المثقفين في السودان خاصة من خلال الاتحاد نبهوا منذ زمن لخطورة الوضع ونتائجه الخطرة. وقال إن الاتحاد عمل في السنوات الأربع الماضية على تنظيم ندوات ومؤتمرات حول موضوع الاستفتاء، وذلك من أجل صناعة الوعي لكي يكون الاختيار واعيا لدى عامة الناس. وأشار إلى أنه لم يجر أي حوار واع وموضوعي مع الناس يبين إيجابيات وسلبيات الانفصال والوحدة، مشيرا إلى أن الأغلبية في الجنوب "أقربهم مع الوحدة وسيوقهم مع الانفصال"، وأن التأثير السياسي كان أعمق وأكبر، حيث لم تتضمن اتفاقية نيفاشا أي بنود

ذات طابع ثقافي على حد قوله.

ووقعت اتفاقية نيفاشا للسلام الشامل في ٩ يناير/كانون الثاني ٢٠٠٥ وتهدف لتغليب خيار الوحدة على أساس العدالة ورد مظالم شعب جنوب السودان، وتخطيط وتنفيذ الاتفاقية بجعل وحدة السودان خيارا جاذبا خاصة لشعب جنوب السودان، وكفلت الاتفاقية حق تقرير المصير لشعب جنوب السودان عن طريق استفتاء لتحديد وضعهم مستقبلا.

ومن جهته اعتبر صلاح حسن عبد الله أمين الشؤون الفكرية والفنية باتحاد الفنانين التشكيليين السودانيين أن ما يحصل هو من ترسبات سنة ١٩٥٦، كما أنه من نتائج اتفاقية نيفاشا التي وضعت القرار السياسي لدى البعض من الشركاء محملا السلطة والمعارضة تبعات ذلك.

واعتبر صلاح حسن ما يحصل نتيجة ترسبات سنة ١٩٥٦ (الجزيرة نت) وأكد أن الانفصال يظل مطلبا نخبويا لدى الساسة لكنه لن يحل مشكلة الإنسان الجنوبي أو الشمالي.

و يخشى المثقفون السودانيون من تبعات الانفصال ويبدون تخوفا من حصول صراعات حرب أخرى قد تكون أشد من سابقاتها، ويأملون أن يكون الانفصال سلميا وعلى أساس الاحترام مثل طلاق الراشدين على حد قول هاشم عباس.

وأشار عباس إلى أن الانفصال إن حدث فيكون فوقيا، لأن الشعب لم يمنح الفرصة للاختيار ولم تتم توعيته بالشكل الكامل، لكنه أكد على ضرورة ترك الباب مواربا لأجيال قد تأتي مؤمنة بأهمية الوحدة.

و أكد الكتيابي أن الانفصال رغم أنه متوقع بنسبة كبيرة سيحدث صدمة كبيرة تحدث ارتدادات على جميع الأصعدة خاصة خلال السنة الأولى مع وجود ملفات شائكة.

وحذر أنه إذا لم تحسم النتائج المترتبة عن ذلك فستكون هناك صراعات وحروب أشد وأخطر تأثيرا.

لكنه أشار إلى أنه لا بد من أن يكون هناك شكل آخر من أشكال الوحدة إذا حصل الانفصال وأنه لا يجب أن يبلغ في إحداث الشرخ لمزيد من التفتت وإزالة حتى الروابط التي انصهرت عبر الزمن في بلد واحد.

ومن جهتها أكدت استيلا قايتانو أن الدلالات تقول إن الانفصال واقع، فيجب أن نتصالح مع الموضوع ونخرج بأقل الخسائر، لأن المجتمع المدني الواعي لا يدعو لوحدة أو انفصال بل يدعو إلى السلام بغض النظر عن النتائج.

وبدوره تقول إن الانفصال جريمة لا تغتفر، مهما كانت الأسباب، لأن النتائج أدهى وأمر وأشد من أي كارثة، علينا أن نقف ضدها بكل ما نملك من قوة وإيمان.

***

**ولمدن عبقها الفريد الساحر



** سحر بيروت الجميلة جعلنا نعود متأثرين.

فشوارعها، وناسها وطريقتها إضافة إلى شذاها، شذى النعناع والزيتون و الغار تهبك شعوراً عجيباً. فكلمة لبنان تعني أيضاً جبل العطور. ترى هل اسمه هو الذي يجذب؟ فقط مقاطعة العطور والموسيقى لبنان، تحوله إلى إكسير سكر يبلغ من الخصوصية إلى الأجنبي حيث يجعله يعود مشدوداً بالقوة السحرية. فلا يأبه لحد الذكريات؟ محض وهم، جذور بحكاية من حكايات إيزوبس الخرافية. إذن، صحيح أو غير صحيح، ألا تلك بذا في العالم رائحة خاصة؟ وليكن نفس ما رائحة تشيلي؟ أعتقد أن لها رائحة العائلة. هل يتعلق الأمر بطرح قسر آخر؟

لم يكف أنه وكان في الشرق الأوسط كي يجد نفسه مرتاحاً فيه، فوالدي كان يتيماً وعائلته في لبنان وهذا هو السبب الذي رفع رغبته بالعودة بسرعة. فقد كان مشدوداً ثقيلاً بالتشيلي وناسها وأمكنتها وأصدقائه. ومن هذا التشابه حتى أنه رقد هناك منذ ٢٦ تموز

عام ٢٠٠٥. لم يبغ مكاناً آخر، غير البلد الذي استقبله ذات خريف من عام ١٩٥٢، ولم يدعه بعدها يُغادر أبداً إلى أرض أجداده الفلسطينية، التي طالما حنّ إليها .

بالبحث عن أسباب للعودة، فكرتُ بمجاميع الصور. تبلغُ هذه الترهات كم من الأهمية أحياناً. ومع ذلك فلهذه الوثائق المكتوبة قيمة فريدة، إضافة إلى أنّ الصورة تُشكّلُ تسلية مُبهجة .

ما المغناطيس الجاذب في لبنان؟ هل يعرفه اللبنانيون أنفسهم، الذين يعودون دائماً بعد أن يعيشوا ثلاثين سنة أو أكثر في الخارج؟ جماله؟ هذا هو اللغز الكبير الذي كان يجب حلّه. ومع ذلك فنحن عدنا، من دون أن نكون لبنانيين، وسط الحصار البحري والجوّي. عدنا بسبب، أو بلا سبب .

تلك التجارب من أيام الحرب والقلق، التي كانت تشكل جزءاً من كلٍّ، حوّلتنا إلى حلفاء مُتضامنين مع وضع مأساويّ مُعاش. كثيرة كانت الأيام التي يصعب تحمّلها. ليالٍ وليالٍ من السهر، بانتظار أسوأ النهايات، مستيقظين، كشكل من أشكال الوعي لما يمكن أن نتوقعه، لما لا يمكن تفاديه، المجهول، كما لو أنّ بقاءنا مستيقظين سيجنبنا أن نصبحَ ضحايا الحرب .

٢٠٠٦ صادفتْ تلك العودة إلى لبنان حماس الركاب التشيليين والأميركيين اللاتينيين. صيحات الفرح وصخب التأثر لم تفعل شيئاً آخر غير أنها عكست الإحساس بالأمان المدرك وكذلك الرغبة الغامضة بالعودة، في كلتا الحالتين والمكانين النهائيين

تتحوّل الابتسامة اللبنانية إلى نوع من الاعتزاز الوطني بعد العودة. اللحظة فريدة جدّاً لأنها كانت مشحونة بالقلق والارتباك. لا أحد كان يستطيع أن يضمن لهم سلامة بيوتهم، حياة أقربائهم وأصدقائهم بل ولا إعادة المُختفين منهم. أيضاً لم نكن نحن، العائلة التشيلية القاطنة في بيروت، نشكل استثناءً

الانهماك بالهرب أنتج هجران زائد للحيوانات الأليفة المنزلية، التي وجدت نفسها بلا حماية، حين أخذ أصحابها، مدفوعين بغريزة البقاء، أدنى الأشياء الضرورية وخرجوا من البلد، مُستعدين لإنقاذ حياتهم وحياة أسرهم في مواجهة ما كان يجري، متمنّين أن يُحالفهم الحظ أكثر من بقية أبناء بلدهم .

لقد خلّفت حرب الأربعة وثلاثين يوماً ألفاً ومئتي قتيل .

كانت لحظات من الجنون ومن عدم الوضوح، حيث إنهم، أمام نداءات ودموع أبنائهم، الذين أحبّوا الحيوان الوفيّ، لم يترددوا في أن يتركوا، بكلّ معنى الكلمة، قططاً وكلاباً بل وسلاحف أيضاً في الشوارع. تلك الحيوانات الأليفة، بقيت تجوب الشوارع بحرّية في جوّ بيروت الحربي، بلا سيد، بلا مصير، وبلا مأوى، منتهية إلى أمكنة مجهولة. ما عاد أحدٌ لينقذها، على الرغم من أنّ «أصحابها» الصغار لم يستطيعوا قط نسيانها، ولا التخلي عن التفكير فيها بينما هم يهربون من بيروت مع آبائهم

العودةُ تُثيرُ أيضاً ردودَ فعل متناقضة، خاصّة حين يتعلّق الأمرُ ببلد أقام فيه المرء بيته موقتاً، أو على الأقل البلد الذي مارس دور المُضيف في تطور حياته الموقت. لكنّ هذه العودة لم تكن الأكثر إثارة للعواطف أو السعادة إلينا. كنّا نعودُ إلى بلدِ المهمّة الدبلوماسية، الذي كان للأسف في وضع حرج وهشّ، يُحاول أن يتقدّم بعد توقيع وقفٍ حديثٍ لإطلاق النار ووقف المواجهات، استناداً إلى قرار الأمم المُتّحدة رقم ١٧٠١ .

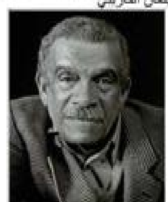
ومع ذلك بقيت إسرائيل، تكشر عن أسنانها، مولدة جوّاً من التهديدات والفظاظات الكلامية التي تستطيع بلمح البصر أن تطلق العنان للمواجهات .

لا أبالغ إذا قلت، وأنا أمنحُ حياةً لهذه الصفحات بعد عامين تقريباً من انتهاء الحرب، أن الطائرات الإسرائيلية عادت لتشقّ بهديرها المميّز سماوات بيروت، كطريقة للمطالبة وممارسة الضغط لتحرير الجنديّيْن الأسيرين عند حزب الله. من المقلق أنّ هذه السماوات لم تتمكن بعد من إحراز حرّية الماضي، كما لا يُستنشق جوّ السلام الدائم الذي طالما نشدوه. فإذا كانت حقّاً لا تُلقي قنابلها في هذه الليلة، فإنّ هديرها المتوعّد لا يفعل غير أنه يوقظ سلسلةً من الأشباح كنتُ أعتبرها نائمة في أعمق أعماق تلافيف دماغي. يعود هديرُ الطائرات الإسرائيلية ومعه القلق من أننا لا نعرف إلى أين نمضي، ولا إلى أين تتوجّه هذه المرّة.

((شذرات من كتاب ((موت في بيروت)) لروبيرتو أبو عيد ((دبلوماسي تشيلي كان قنصلاً في لبنان العام ٢٠٠٦) ، صادر عن دار قدمس بترجمة رفعت عطفة .))

* * *

((ديريك والكوت)) المنتمي بالزوبعة ـــ والبحر الكاريبي



** يحب **والكوت** أن يصف نفسه بأنه «شاعر منعتق، مُشبع بالزوبعة، أوزانه كالزّبد»، مع أنه مستخدم ماهر للصمت. كما قال عنه **شون أوبراين**: «**والكوت** وفيّ لأصوله فيما يخاطب العالم». يقول في إحدى قصائده:

بعض الجماجم عليها أن تحمل ذاكرتها بالزّمن

بعض العقول عليها أن تعمى وتصبح في عماركة

بعض الأيدي عليها أن ترجف وتعد جميع نطاقاتك

ولد والكوت عام ١٩٣٠ في سانت لوسيا، إحدى جزر الهند الغربية، يدرّس الآداب والكتابة الإبداعية في جامعة بوسطن وعضو فخري في الأكاديمية الأمريكية، حاز على نوبل عام ١٩٩٢، وقبلها حصل على الميدالية الذهبية لجائزة الملكة ١٩٩٨.

يرى أن الكتب الجيدة نادرة، لذلك دائماً يعود لقراءة الشعراء الكبار، وليس آخر كتاب شعري، يصرّ على التمييز بين القديم والجديد، ولكن لا مانع من ظهور أصداء القديم، أو لنقل رغبة جمع ما تكسّر واندثر، مستخدماً مفردات الحوار الموسيقية، وأحياناً كثيرة عناصر الرواية.

في قصائده حلق البحّار المحارب بصورة المتكرّرة، المرطبة في الحقيقة، ولكن ليس على حساب القصيدة، مع كل ما يحمله من تعب جزر الهند الغربية، في لوحات خيالية، مُتخمة بشبحات كالشبكة.

شرف بأسلوبه الأنيق الذي يجمع بين الرّقة والرّصانة، مع مهارة المزج بين الشعر والنثر... سرعان ما ستشدّك إلى ذكريات حفرت عميقاً، بمفردات الكاريبي الملتبة بشمار البحر، وشوشة الهواء، وأشجار اللوز النحلية المجدولة.

يعتبر منطقة الكاريبي أكثر إفريقية من أوروبا، بما هي خليط من أعراق مختلفة، ومنطقة صراع بحري وعسكري. لذلك تشعر أن الثقافة اليونانية تصفر جيداً في رأسه، بألوانها ونابسها، بقديمها وجديدها... معه، ربما تفقد ذاكرتك في بحر من قصب، أو تبكي بعيون دبقة.

سيصدمك تجاور الرّق والعنف إلى جانب الجمال.. تجار، عبيد، وقراصنة، وحالة اغتراب تلد إحساساً دائماً بالتّفي والوحدة. أيضاً ستتألم مع الأشجار المقطوعة، والأرواح المُشققة، وستخجل من الفكرة التي لا ترتاح أبداً، وهي تتهم وتعيد كل شيء.

***

** إيف بونفوا: ما يهم الشعر ـــ تتمير الأيديولوجيات

** لا يزال **إيف بونفوا**، كبير شعراء فرنسا اليوم، مع اقترابه من التسعين، حاضراً في المشهد الثقافي، وقد أصدر مؤخراً جملة من الكتب التي تتراوح بين الشعر والأحاديث والدراسات حول بعض الرسامين. يقول في حوار أجرته معه جريدة لوموند: ((لا أشتكي من كوني نشأت في منزل فيه القليل من الكتب. صحيح أنه كان هناك القليل منها في منزل والدي، على أي حال، تلك الحضرة بأن تحمل هذا الاسم، بيد أن كل واحد منها كان يملك هذه القدرة على أن يوسع تجربة كينونته ككتاب، حيث يتكشف في قلب كل واحد مستوى نائي من العبارة. أن تجد كتاباً واحداً يمكن له أن يثير اهتمام طفل، وأن تتوسع كلماته وتتعمق، أي أن تصبح وسائل لتحطم بواقع يختلف عن واقعنا العادي. إنها تجربة ميتافيزيقية لا

تسمح لنفسها بأن تبدو كما هي عليه، بل هي تنتك هوسا لغري أقصد كتب الأدب الكبيرة قرأت قليلا في طفولتي ما من سطر للأدباء الكلاسيكيين كالمتنبي كان عونا على سبيل المثال الذي لا يزال مجهولا من قبلي لكتابة الآن. كنت سعيدا بأن أقرأ الشيء ما جملة الصفحة إلى... ثم أنني بدأت قراءة الشعر لأنه كان يسمح لي بأن أكتشف سوى آخر الواقع.

الشعر هو فكر ليس عبر الصيغ التي يقدمها داخل النص، بل بتركه على التأمل في اللحظة التي يتشكل فيها، وعلينا أن نستمع إلى هذا الفكر هنا حيثما كان في الأصل الأعلى... من جهتي لم أرغب في الكتابة من جماعتي أو من غيرها، ومن غيرهم يستطيع إلا محاولة في أن أجد المسائل المطروحة، ربما بشكل مختلف، من قبل هؤلاء الشعراء، عما يتطلبه الشعر منا لكي نقرأه.

السعادة البسيطة تبدو لي سريعة جدا، إنها تثير الفكر، حجما حاضرا في الروح، وهي بعيدة جدا يوحي به زمن التفكير. أعتقد مثل سيوران أن ليس هناك حقيقة إلا في القلق.

عندي تناقضت في الواقع، لهذه الثقافة الحديثة التي تفكر بشكل من خلالها — وهي أيضا الطريقة التي نجدها عند غويا في اللوحات التي سميت بـ"الألوان السوداء" — إلى خارج المكان الإنساني أو إلى أين الحيوات هنا التي كانت في ما بينها من أجل لا شيء، في هوة المآلك في هذا العصر الذي أن نخاف من هذا الخارج، أمر لا بأس به يكوننا الإنسان الذي نحن عليه أو الإنسان الذي نخاف أننا نكونه، أليس تلك تهجئة تستعملنا الكلمات التي — خلال بحثها لمعرفة الأشياء عبر مراياها المحكم — تعيد إنتاج الكثير من الألغاز؟ من المستحسن أن نعترف بهذا الحدث داخل الجائزة أكثر من أن نؤسسه كما بالحجة، كما بالحاجة إلى أن نقيم مع الكائنات الأخرى — المعترف بهم كغرباء — على مشاريع وتقسيم من الأفضل، حيث تكون على سطح مركبهم، أن لا نقلق من الأمواج العاتية كما أن نقرر أن هذا المركب يشكل الكائن نفسه، لذلك من المستحسن أن نحافظ عليه. وهذا ما عرفته السريالية، أي غريبة بروتون الذي كان غريبا الوحيد المسموح في هذه المجموعة الدهش حين لسحقه الشيء... أن السريالية كانت غريبا ... لم يتوقف بروتون يوما عن الرغبة في التشكل في ما سيكون عليه المجتمع، حتى إنه لم يقف بتصميم المخطط الأكثر راديكالية سياسية، ويكثير من الصفاء والوضوح في عصر يتسم بأنه عصر جميع الأوهام، بساطة كان يفكر بأننا نعيش مباشرة في الكارثة إن لم ننتبه إلى حاجات الحياة حيث أن المعرفة الشعرية الخلاقة لم تكن تعرف إلا هذا الخارج في حين كان يعتقد بأن الحلم يحفظ الذاكرة.

فكرة الشيء، التي تشبه المخاطب، ما هي سوى تذكير بتجربة الطفل الذي يتركه نفسه، كشريحة للضياع إلى مثل الراشدين وتعليمهم بالاقتراب من العالم كأنه عبارة عن معطى سلبي يمكن التلاعب به، كما لو أنه شيء وليس أمرا معيشا.

أعتقد أن الشعر ليس سوى الحفاظ على شعور الوجود هذا الذي يثير السعادة كما الكآبة، أي بالنزوات الطفولية. إن ذاكرة هذا الفعل الأساسي جدا تكمن التنسي كثيرا في هذا العصر المهووس بالتكنولوجيا، المجرد من المعارف القابلة للتكشف والتي لا تجيئها بين الأشياء بل بين الكائنات.

* * *





** أعلن منظمو جائزة ((أبو القاسم الشابي للسرد الروائي)) إن روائيين من ١٤ بلدا عربيا ترشحوا للتنافس على جائزة "أبو القاسم الشابي للسرد والرواية" التي ستعلن نتائجها نهاية الشهر الحالي في العاصمة التونسية. وقال البنك التونسي الذي ينظم الجائزة السنوية إن أكثر من ١٣٠ رواية تتنافس على الجائزة وهو رقم قياسي مقارنة بالدورات الماضية حسب البنك.

وأضافت مصادر الجائزة أن ١٤ بلدا يشارك في المسابقة بما في ذلك روائيون من عرب ١٩٤٨، إضافة إلى مصر وتونس وسوريا والأردن والمغرب وليبيا والجزائر والسعودية وسلطنة عمان والعراق وفلسطين وعرب مقيمين في سويسرا وأستراليا وبريطانيا.

ويرأس لجنة الجائزة الكاتب التونسي عز الدين المدني، وتبلغ قيمة الجائزة نحو ثمانية آلاف دولار.

وأقيمت تكريما للشاعر التونسي الشابي الذي يصنف على أنه أحد أبرز الشعراء في تاريخ تونس والمشهور الشابي الذي يلقب بشاعر تونس الخالد بقصائد حية أهمها "أغاني الحياة" و"إلى طغاة العالم" و"إرادة الحياة" التي قال فيها أبيات الشهير "إذا الشعب يوما أراد الحياة، فلابد أن يستجيب القدر".

ولد الشابي يوم ٢٤ فبراير/شباط ١٩٠٩ وتوفي يوم ٩ أكتوبر/تشرين الأول ١٩٣٤، وهو من رواد الشعر الحديث وشعر المقاومة في فترة الاحتلال الفرنسي لتونس.وقد تحدث الشابي القصائد غناها عدد من الفنانين المشهورين مثل **لطيفة العرفاوي** التي غنت قصيدة "إلى طغاة العالم"، **وسعاد محمد** التي أبدعت في غناء قصيدة "إرادة الحياة"، **وهيام يونس** التي أنشدت قصيدة "شكوى اليتيم".

** مهرجان القاهرة السينمائي والحنين إلى العصر الذهبي



ويؤكد عدد من المهتمين بشؤون السينما إن مهرجان القاهرة السينمائي الدولي لم يعد قادرا على الاتكاء على أمجاد سابقة، ولا على تصنيف الاتحاد الدولي للمنتجين له بين المهرجانات الكبرى الاثني عشر (فئة أ)، حيث بدا هذا المهرجان يعاني مشاكل كثيرة تتطلب جهدا، وقد بُحّ صوت ناقوس الخطر ثم كثرة الاستعمال.

لقد بُذلت جهود كثيرة بُغية إعادة المهرجان إلى السكة الصحيحة... ورئيس المهرجان عزت أبو عوف لم يخفِ النوع من عدم قدرة المهرجان على مقارعة مهرجانات وليدة بإمكانات كبيرة.

ويؤكد المهتمون، إن الإمكانات المادية المتواضعة لمهرجان القاهرة مقارنة بالمهرجانات الأخرى، تقف حجر عثرة أمام تقدمه. ولكن، في الباطن، هناك مشكلة أعمق، تتمثل بعجزه عن نسج شبكة علاقات وطيدة بينه وبين أهل السينما في مصر، فكيف بالأحرى أهل السينما العربي، الأمر الذي خلق شبه قطيعة بين السينمائيين في بلاد النيل والمهرجان. كما رسخ سوء الإدارات المتعاقبة، هذه القطيعة، بعد عصر ذهبي حسن توقيع **سعد الدين وهبي**... وهكذا، كثر الحديث عن تراجع المهرجان، وراح الحريصون على الاحتفال الأعرق بالسينما العربية، وغير الحريصين ممن يحبون الاصطياد في الماء العكر، يتذكرون في مناسبة وغير مناسبة، جملة الإخفاقات التي عرفها المهرجان سنة بعد سنة...

وأضيفت إلى الأزمات القديمة الجديدة، أزمة من نوع آخر، تناولتها الصحافة المصرية، واعتبرت أن من شأنها أن تهدد دورة المهرجان الجديدة للمهرجان المقبل والمستمر لـ ١٢ يوما. فبعدما أغلقت قاعة سينما "جود نيوز"، أن تحتضن غالبية العروض في السنوات الماضية، حال انطلاق أفلام العيد دون توافر هذه الصالة وصالات أخرى.

يقول الناقد **يوسف شريف رزق الله** المدير الفني للمهرجان: «الأزمة الناتجة من بدء عرض أفلام كبار النجوم المصريين في دور السينما قبل بدء المهرجان بأسبوعين كانت متوقعة ومفهومة بخاصة بالنسبة إلى الشاشة الواحدة أو حتى الخمس شاشات، ويضيف: كنا على علم بأننا سنواجه هذه المشكلة منذ حددنا موعد إقامة المهرجان في نهاية السنة الماضية. ولكن لم يكن من المتاح تأجيله حتى لا يتعارض مع مهرجان دبي، ولا أن يأتي في موعد مبكر حتى لا يتعارض مع مهرجان دمشق... ثم إن نهاية تشرين الثاني (نوفمبر) هو الموعد المتفق عليه مع الاتحاد الدولي للمنتجين الذي ينظم مواعيد المهرجانات الكبرى الاثني عشر المصنفة بحرف أ، حتى لا يحدث تداخل بينها. وعموما، انتقلت أفلام المسابقة الدولية من قاعة جود نيوز إلى قاعتين متجاورتين في مجمع جاليري سينما مع توفير خدمات للنقاد والصحافيين والضيوف. كما أضفنا حفلة صباحية (الساعة ١١) لتتيح في دور العرض المفتوحة للجمهور لاستيعاب الأفلام المشاركة في المهرجان. أما بالنسبة إلى الأفلام المصرية الثلاث (الشوق، وميكروفون، والطريق الدائري) المعروضة في المسابقتين الدولية والعربية، فتوصلنا إلى اتفاق مع رئيس جهاز السينما ممدوح الليثي لعرضها في مجمع جلاكسي، في قاعتين كبيرتين (مجموعهما نحو ٨٠٠ مقعد)».

في خضم هذه الأزمات المتكررة، تهتف أحلامنا أملا أن تهتدي الأمة إلى التوصل إلى سياسة سينمائية تؤمن التنسيق والتعاون من أجل التغلب على جميع العقبات التي تعترض طريقنا في جميع مجالاتنا الإبداعية ومنها السينما؟؟

***

أوباما لا يُقرّ بحق الشعوب بالفوز، حتى في الرياضة!



•• على الرغم من الآراء والأفكار والمبادئ (الجديدة) التي يحاول الرئيس الأمريكي **باراك أوباما** طرحها، لتلميع صورة الشخصية الأمريكية في العالم، إلا أنه عبّر عن امتعاضه من فوز قطر الدولة العربية التي فازت بشرف استضافة كأس العالم ٢٠٢٢، ولم تفز أمريكا ، التي تطمع بأن تفوز بكل شيء في هذا العالم، لأنها الدولة الأقوى والأكبر. وكان فوز قطر ــ البلد العربي الشرق أوسطي ــ كما كما تصوره أوباما "قراراً خاطئاً"، وهو موقف لم يشاطره فيه الكثيرون. وقال **أوباما** للصحفيين في البيت الأبيض، في أول رد فعل أمريكي على فوز قطر باستضافة كأس العالم وهزيمتها لبلاده بأربعة عشر صوتا مقابل ثمانية "اعتقد أنه قرار خاطئ." مؤكدا أن منتخب بلاده قادر على بلوغ النهائيات في أي مكان يقام فيه المونديال.

وأضاف أنه يظل متفائلا إزاء قدرة المنتخب الأمريكي على بلوغ النهائيات في أي مكان تقام فيه البطولة.

كما عبر رئيس الاتحاد الفدرالي الأمريكي لكرة القدم **سونيل جولاتي** عن خيبة أمله إزاء عدم فوز الولايات المتحدة باستضافة المونديال، ووصف ذلك بأنه انتكاسة في تقدم كرة القدم الأمريكية إلى الأمام.

و يُذكر أن قطر تفوقت على الولايات المتحدة بـ ١٤ صوتا مقابل ٨ أصوات في الدور النهائي من جولات التصويت الأربع التي خرجت منها أيضا أستراليا واليابان وكوريا الجنوبية

من ناحيتها قالت رئيسة الوزراء الأسترالية **جوليا جيلارد** إن آمال شعب أستراليا بأسره "تحطمت" لخسارته شرف تنظيم البطولة ٢٠٢٢، لكنها هنأت قطر.

بيد أن النجم الفرنسي الجزائري الأصل **زين الدين زيدان**، أحد سفراء ملف قطر، رحب بالقرار الذي وصفه بأنه مفرح جدا، وعلل ذلك بكون قطر "تمثل العالم العربي الطموح".

واعتبر **زيدان** بأن منح الفرصة لقطر لاستضافة كأس العالم عام ٢٠٢٢ "أمر في منتهى الأهمية لمنطقة الشرق الأوسط بأسرها".

وقال **زيدان** "ببساطة شديدة أرى أن قطر جاهزة لاستضافة كأس العالم على أرضها في ظل توافر كل الإمكانات لديها ووجود الشغف الكبير لديها من أجل تنظيم المونديال."

أما السويسري رئيس الفيفا **جوزيف بلاتر** فشكر اللجنة التنفيذية للفيفا لقرارها بالذهاب لأرض جديدة من خلال بطولة كأس العالم ٢٠٢٢، لأن بطولة كأس العالم لم تقم من قبل في الشرق الأوسط.

وهنأ رئيس الاتحاد الأسيوي لكرة القدم القطري **محمد بن همام** حكومة قطر وشعبها "بهذا الانجاز الذي لم يكن ليتحقق لولا الدعم المطلق من القيادة السياسية".

كما هنأ مدرب منتخب الكويت الصربي **غوران تفاريتش** دولة قطر لفوزها باستضافة مونديال كأس العالم للعام ٢٠٢٢.

وقال رئيس الوزراء الروسي **بوتين**: (سنبذل كل ما بوسعنا لاستضافة كأس عالم على أعلى مستوى)

من جهته اعتبر سكرتير الدولة البرتغالي للرياضة **لورنتينو دياش** أن الاتحاد الدولي لكرة القدم أراد من خلال منح روسيا وقطر شرف تنظيم مونديالي ٢٠١٨ و٢٠٢٢ إعطاء الأفضلية "للأسواق الجديدة".

وأضاف **دياش** الذي قدمت بلاده ملفا مشتركا مع إسبانيا في مواجهة روسيا وإنجلترا وملف مشترك آخر لهولندا مع بلجيكا، أن "قرار الفيفا منح استضافة المونديال لدول لم يسبق أن نظمت أي تظاهرة يمثل خيار الاتجاه نحو أسواق جديدة". وتابع أنه خيار شرعي يتعين احترامه وتفهمه.

من جانبه قال رئيس الاتحاد البرتغالي لكرة القدم **جلبرتو مادايل** أن قرار إسناد استضافة المونديال لروسيا وقطر يترجم "إرادة سياسية لدى اللجنة التنفيذية بتوجيه بطولة العالم نحو الشرق والشرق الأوسط". وأضاف "لم أكن أتوقع أن ترشيحنا سيفشل.

***

*** مهرجان دمشق المسرحي الخامس عشر



افتتح الدكتور **رياض نعسان آغا** وزير الثقافة مهرجان دمشق المسرحي الخامس عشر، مساء ٢٢ تشرين الثاني، وشهد هذا المهرجان مشاركة عربية واسعة حيث (٣١) عرضاً مسرحياً منها (١٢) عرضاً سورياً، بالإضافة إلى تركيا وفرنسا [illegible] مؤكداً أهمية مشروع العاصمة لعروض البحر الأبيض المتوسط، الذي سيعقد العام المقبل دورته الثالثة في فرنسا.

وأكد الدكتور **رياض نعسان آغا** في كلمته افتتاح المهرجان: «المسرح في الأزمنة الثلاثة [illegible] في موقف ذلك أن ثمة تحدياً بمواجهة المسرح مع كل إرادة جديدة في المسرح ثمة مواجهته إلا أنه من مختلف ثقافات العالم، ويعطي من ثقافة المسرح الذي هو توازن بين الأصالة والمعاصرة [illegible] والمعنى، ويمضي بالخصوصية العربية والأهمية لتشكل رؤية مستقبلية في هوية العروبة التي هي حقيقة المسرح، وهم مرهون بإرادة المثقف داعياً لإنجاز أنشطة تسمو بالإنسان».

ثم جرى تكريم كوكبة من رجال [illegible] المسرح وهم الذين أمضوا أعمارهم في خدمته وهم من سورية: **أيمن زيدان، نضال سيجري، [illegible]**. كما كرّم المهرجان [illegible] الراحل **ناجي جبر**، وكرم المهرجان من الفنانين كلاً من **إسماعيل عبد الله** من الإمارات، **سامح مهران** من مصر، **رفيق علي أحمد** من لبنان، و**عبد الغني بن طارة** من تونس.

ثم قدمت فرقة أورنينا للرقص المسرحي مسرحية «الإرادة الكنعانية» وجسدت من خلال لوحاتها التراجيديا الفلسطينية منذ وطئ أول عدو أرض فلسطين [illegible] ثم انتهى مع كل حبة إرادة عربية تشير إلى أن الإرادة الكنعانية [illegible] **لمحمود عبد الكريم**، رؤية وإخراج **ناصر إبراهيم**.

في أن نذكر أن مهرجان دمشق المسرحي بدأ أولى دوراته عام ١٩٦٩ على يد المسرحي الراحل **سعد الله ونوس**، واستمر [illegible] دوراته ثم تناوب سورية مع مهرجان قرطاج المسرحي إلى أن توقف عام ١٩٩٠، وانقطع عمر (١٥) عاماً إلى أن تمت إعادة إحيائه عام ٢٠٠٦.

تشكل الحركة المسرحية نهضة متطورة تتمكن من خلالها الارتقاء بالفن المسرحي إلى مستوى [illegible] وتفاعل مع عقول الإبداع كافة. فالمسرح ليس فقط [illegible] بل هو حالة للفنون في تفاعل إبداعي خلاق. وعشاق المسرح تعطشوا لمهرجان دمشق المسرحي الذي شهد عروضاً من البلاد العربية كافة... وقد كانت هذه العروض [illegible] فنية تستحق [illegible] من العروض التي شهدها المهرجان الأولى: «[illegible] ـ تونس» «أحلام شقية ـ الأردن» «الراقصة الأخيرة ـ السودان» «[illegible] ـ سورية» «[illegible] ـ العراق» «[illegible] ـ فلسطين»

***

رحيل الكاتب عبد الله الحوراني



نعت اللجنة الثقافية لمنظمة التحرير الفلسطينية، الكاتب والسياسي الفلسطيني عبد الله الحوراني الذي توفي في ٢٠١٠/١/٢٩ في العاصمة الأردنية عمان، عن عمر ناهز الـ٧٦ عاما إثر مرض عضال، بصفته عضوا سابقا فيها وعضو المجلسين الوطني والمركزي الفلسطينيين.

وقالت اللجنة الثقافية في بيان لها "لقد كان الراحل الكبير من المدافعين المخلصين عن الشعب الفلسطيني وحقوقه الوطنية، وساهم إلى جانب مؤسسي الثورة الفلسطينية المعاصرة في صياغة الهوية الوطنية الفلسطينية وإبداعاتها الإنسانية بنشاطه الوطني والقومي الكبير".

كما اعتبرت رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين فقدان الحوراني "خسارة كبيرة للحركتين الوطنية والثقافية الفلسطينية". وقالت إن الراحل "ساهم من خلال كتاباته في صون وحماية الهوية الثقافية الفلسطينية، كما شكل قلمه خط دفاع أول عن قضايا الشعب الفلسطيني المصيرية، وخاصة قضية اللاجئين والتي دافع عنها القلم بضراوة".

ودعت الرابطة المؤسسات الثقافية إلى العمل على جمع كتابات الحوراني "حتى يتسنى للأجيال القادمة الانتفاع منها، والاطلاع على إبداعات قلمه المثابر".

وشغل الحوراني منصب عضو اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية من ١٩٨٤ – ١٩٩٦، وعضو المجلسين الوطني والمركزي، ورئيس المركز القومي للبحوث والدراسات.

ساهم الحوراني من خلال كتاباته في صون وحماية الهوية الثقافية الفلسطينية، كما شكل قلمه خط دفاع أول عن قضايا الشعب الفلسطيني المصيرية (رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين).

وبدأ الحوراني تجربته النضالية أواسط خمسينيات القرن الماضي في التصدي لمشاريع توطين اللاجئين، ثم ضد الاحتلال الإسرائيلي لقطاع غزة عام ١٩٥٦ إبان العدوان الثلاثي على مصر، واعتقل لفترة وجيزة.

وعمل الكاتب الفلسطيني مدرسا ثم مديرا لمدرسة في مخيم اللاجئين بخان يونس، وعرفت باسمه حتى الآن، بسبب دورها في النشاط الوطني، وأبعد من قطاع غزة عام ١٩٦٣ بسبب نشاطه السياسي.

وعمل في دبي في مجال التدريس لمدة سنتين(١٩٦٣ – ١٩٦٥)، ثم أبعد منها ورحل بسبب نشاطه السياسي. وفي سوريا تولى إدارة إذاعة فلسطين، شغل منصب مدير هيئة الإذاعة والتلفزيون السوري، ثم مديرا عاما لمعهد الإعلام بسوريا.

بعد ذلك التحق بصفوف الثورة الفلسطينية، وعمل مديرا عاما لدائرة الإعلام والتوجيه القومي عام ١٩٦٩. ورئس الراحل الدائرة الثقافية في منظمة التحرير، وأشرف على كل الأنشطة الثقافية الفلسطينية، وهو من معارضي اتفاقية أوسلو وخرج من اللجنة التنفيذية بناء على ذلك لكنه لم يغادر منظمة التحرير، فهو رئيس اللجنة السياسية في المجلس الوطني الفلسطيني، وقد أسس بعد ذلك المركز القومي للدراسات والتوثيق في غزة وتولى رئاسته.

***

أخيراً أتم المسلمون موسوعتهم



تأخر المسلمون طويلاً في تقديم موسوعتهم، في حين تسابقت الموسوعات لدى الأديان الأخرى في الظهور والتوسع وتجديد الطبعات، للكلام عن كل من العرب الذين حملوا لواء الإسلام ونشروا مبادئه في بقاع العالم كافة. ودام هذا التأخر ربع قرن التزود على موسوعة كتبها المستشرقون وانتقدها عرب، بعضهم باسم العروبة وبعضهم الآخر باسم الإسلام. إنها بلا شك إشكالية حضارية تخص العرب والمسلمين معاً، خصوصاً أولئك الذين زجوا تحت نير الاستعمار والتخلف سنين طويلة. وقد يكون من الطبيعي أن تكون مؤسسة دائرة المعارف الإسلامية التي أصدرت الموسوعة بعد الثورة التي اتخذت طابعاً إسلامياً بقيادة الإمام **الخميني**، وكانت أساسها طموحات كبيرة منها إظهار الجانب الحضاري الذي تشكل دائرة المعارف أداة أساسية في تسليط الضوء عليه.

ومن الطبيعي أن يقارن المهتمون بدائرة معارف العالم الإسلامي بنظيراتها من الموسوعات الغربية والعربية، لا سيما الموسوعات العربية التي لم يصدر من صنفها إلا القليل لا غير، هنا كالموسوعة العربية، التي أصدرت منها الجمهورية العربية السورية ١٣ مجلداً حتى الآن، والموسوعة العربية العالمية، التي جندت لها المملكة العربية السعودية ألف عالم وباحث ومحرر ومستشار، أسهموا في [illegible] من هذه الموسوعة، صدرت أولاها عام ١٩٩٦ وثانيها عام ١٩٩٩، وقد اعتمدت موادها في جزء كبير منها على دائرة المعارف البريطانية، في حين اتخذت مشاريع فردية في مصر بترجمة أجزاء من دائرة المعارف الإسلامية، أما إدارة الشارقة فأعادت ترجمتها كاملة.

وإذا عدنا إلى بدايات العمل الموسوعي العربي الحديث، نتذكر **بطرس البستاني** الذي بدأ إصدار دائرة المعارف في بيروت عام ١٨٧٦ واستمر حتى عام ١٩٠٠، وبعد وفاته أكملت عائلته المشروع حتى حرف العين. كان مشروعاً فردياً مدعوماً من **الخديوي إسماعيل**، إلا أن مشروع موسوعة علمية اليوم يحتاج إلى مؤسسة رسمية كبيرة وإلى إمكانات مالية لا يستهان بها، وهذا ما توافر للموسوعة الإسلامية، التي تصدرها طهران، بقرار من رئيسها الأعلى الإمام **الخامنئي**، وإدارة **مهدي محقق، نصر الله بورجوادي، علي أكبر ولايتي وغلام علي حداد**. فالمشروع ضخم، إذ تشمل خطته إصدار ٤٠ مجلداً حتى عام ٢٠٢١، صدر منها حتى الآن ١٣ مجلداً باللغة الفارسية، على أن الترجمة العربية التي بين أيدينا، تستمر بالتوازي مع توسيع العمل في الموسوعة الأم. وقد صدر من الموسوعة العربية حتى الآن ثلاثة مجلدات في بيروت، العاصمة العربية التي اختيرت لتكون مركزاً لتعريب الموسوعة، بإدارة الإيراني **حيدر بورجعفي**، بمعاونة مستشارين لبنانيين هم **سامر جبران، جهاد حكيم وحسين شرف الدين**، ومجموعة لا بأس بها من المترجمين والمدققين الإيرانيين والعرب.

• • •

**(الأرض) لـ((دوفجنكو)) الفيلم الذي حير الرقابات الستالينية



لا ينسى أهل السينما ونقادها، العشرة أو العشرين فيلماً التي يختارونها من بين ألوف الأفلام التي حققت طوال القرن العشرين وما بعده، والفيلم السوفياتي «الأرض» واحداً من أجمل هذه الأفلام في تاريخ الفن السابع. فهذا الفيلم لا يزال سيظل جميلاً خالصاً بغض النظر عن موضوعه وعن الظروف التي حققت بولادته. و«الأرض» واحد من الأفلام الثلاثة التي جعلت السينما السوفياتية مكانتها، في شكل مبكر، إلى جانب «المدرعة بوتمكين» **لآيزنشتاين و«الأم» **لبودوفكين**. ولكن لئن كانت قيمة هذين الفيلمين الأخيرين تنبعث أولاً من موضوعيهما، ثم من تجديدهما الشكلي في فن السينما، فإن قيمة «الأرض» الأساسية إنما تنبعث من العالم الجمالي الذي أبدعه المخرج، أي الجمال بالمعنى الخالص للكلمة، وكان شيئاً جديداً على سينما، قد بدأ في تلك الحين المبكر تلمس طريقة لتأكيد مسوغاته الفنية، في مقابل من كان يعتبرها لعبة تقنية خالصة.

أراد **دوفجنكو**، مخرج «الأرض» إيصال فن

السينما إلى جماليات الموسيقى والشعر والفن التشكيلي، تلك الفنون الأولية الخالصة. وقد نجح إلى درجة اعتبرته معها السلطات الستالينية في ذلك الحين، رجعيا، مثاليا، يركز على الشكل من دون اهتمام جدي بالموضوع، ويحاول أن يبتعد، أسلوبيا على الأقل، عن سياسة الدولة وفنونها الاشتراكية. غير أن هذا لم يكن صحيحا، بالمطلق، إذ إن السلطات، على رغم موقفها المتشنج من الفيلم، اضطرت إلى أن تسمح بعرضه، بعد أن عرض ٣٢ مرة أمام منظمات رقابية تابعة للحزب والدولة. صحيح أن معظم تلك المنظمات لم يستسغ الفيلم كثيرا، وأخذ على مؤلفه أسلوبه، لكنه لم يجد سببا لمنعه طالما أن الفيلم في موضوعه كان يقف إلى جانب التقدم، ضد الرجعية. ومنذ ذلك الحين اعتبر الفيلم كلاسيكيا في هذا المعنى، وراح ينظر إلى موضوعه باعتباره موضوعا معاصرا

وقد وُصف (الأرض) بأنه عمل كبير، قارنه النقاد والمؤرخون بأناشيد فرجيل وكتابة هسيود عن «الأيام والأعمال». وعبّر الباحث **جورج آلتمان** عن هذا كله بقوله: «إن الموضوعات الجوهرية مثل الولادة والموت، وتناسق الفصول والامتزاج بالطبيعة، يعبر عنها «الأرض» بطريقة تجعلها تبدو جديدة على الدوام متجددة إلى الأبد». وقد أصبح فيلم «الأرض» **لدوفجنكو** المعيار الأساسي الذي تقاس به أهمية هذا النوع من الأفلام. وما ذكره النقاد والمؤرخون من أفلام مثل «الأرض» **ليوسف شاهين** وبعض أعمال الايطالي **((اورمانو اولمي))** سوى دليل على هذا، حين يقارنون بين هذه الأفلام، والفيلم المهم ((الأرض)) لمخرجه **دوفجنكو** الذي احتل مكانة مرموقة في عالم السينما والفن بصورة عامة.

□□

من عدد إلى عدد..

مجمع اللغة العربية في مؤتمره التاسع

والكتابة العلمية باللغة العربية

مريم خير بك *

بحضور رؤساء مجامع اللغة العربية، ومندوبين، وباحثين عرب، ورئيس وأعضاء مجمع اللغة العربية في دمشق بدأ المؤتمر المنعقد بين ١١/٢٨ و٢٠١٠/١٢/١ بكلمة رئيس المجمع الدكتور مروان المحاسني حيث تأكد لنا ضرورة عقد مثل هذا المؤتمر وضرورة الوصول إلى توصيات هامة نابعة من حال اللغة العلمية باللغة العربية بشكل خاص، وحال اللغة العربية بشكل عام، والسعي بكل الجهود لحمايتها بتطويرها، لا الوقوف عند رأي القائلين بعجز هذه اللغة عن مواكبة العلم والاستسلام أمام الهجمات التي تحاول تحييد اللغة العربية في المجتمعات العربية، وإبعادها عن أن تكون لغة المناهج العلمية في المدارس والجامعات العربية...

وإذا تعددت المحاور حتى بلغت الخمسة وتعددت الأبحاث التابعة لهذه المحاور حتى بلغت السبعة عشر بحثاً فإن ما جمع هذه الأبحاث هو إقرارها بقوة اللغة العربية فيما مضى حين كنا منتجين للعلوم، وضعف هذه اللغة الآن حين أصبحنا أمة ضعيفة تنالها السهام من كل حدب وصوب، مؤكدين مقولة "إن اللغة تقوى بقوة الأمة" فالأمة القوية تفرض وجودها وتفرض لغتها كما يؤكد تاريخ لغتنا العربية وتاريخ أمتنا.

وهنا لن أعدّد الأبحاث التي قُدّمت، وسبق أن ذكرتُها في دورية أخرى إنما سأتوقف عند بعض التوصيات الهامة التي نتمنى أن لا تبقى في حيِّز التوصيات المكتوبة بل أن تخرج إلى حيِّز التنفيذ، لأنَّ جميع الأحداث متسارعة ولا وقت للانتظار والتسويف في زمن المخططات الاستعمارية الشرسة التي من أهم أدواتها العلم، العلم الذي تغزونا به، والعلم الذي نُدمَّر به، والعلم الذي نُتَّهم بأن لغتنا العربية لا تستطيع أن تحيط به... ولعل هذا ما يؤكد

* أديبة، باحثة في أدب الطفل. عضوة تحرير "الأسبوع الأدبي".

لنا أن جميع المؤتمرات والمهرجانات والنشاطات الثقافية المفندة لمشاكلنا وأمراضنا وحالتنا لن تفعل شيئاً ما لم تقترن بإرادة سياسية تترجمها مباشرة بالمعالجة، واتخاذ القرارات المحققة لكلّ توصية توضع لقد كان من أهم التوصيات دعوة وزارات التربية والتعليم العالي في الدول العربية إلى التدريب على استعمال اللغة العلمية في جميع مراحل التعليم (أي اللغة العلمية العربية).

وهذه التوصية أقرّت بسبب اتجاه الكثير من مدارسنا وجامعاتنا العربية إلى استبدال اللغة العربية باللغة الإنكليزية أو الفرنسية كما في الخليج والمغرب العربي.

حتّى لو أننا ما زلنا دولاً غير مستقلة...

أما التوصية الأخرى التي رأيت أنها من أهم التوصيات فهي، دعوة وزارات التربية ووزارات الإعلام في الدول العربية إلى إيلاء برامج الأطفال، إن في العملية التعليمية وإن في البرامج التلفازية والإذاعية الأهمية من حيث مضامينها العلمية أو من حيث لغتها صحة وصياغة وأيضاً أتت هذه التوصية من خطورة الوضع بالنسبة للغة الطفل العربي بشكل عام، واللغة العلمية الموجهة له بشكل خاص... ولعلّ فيما نراه من أخطاء في الإعلام العربي، والمؤسسات الثقافية العربية، والمناهج التعليمية خير شاهد على أنّ لغة الطفل العربي بخطر، لاسيما وهي تواجه معضلة اللهجات العامية في القطر الواحد ناهيك عن الوطن العربي بشكل عام ومعضلة الازدواجية، أي طغيان اللغات غير العربية على ساحة التعليم والإعلام والمؤسسات الثقافية، لدرجة أننا صرنا نتباهى بأن طفلنا أخذ علامة عالية باللغة الأجنبية ويتحدث بها بشكل جيد دون النظر إلى أنه لا يجيد كتابة سطر بلغته الأم... لأنّ كل من وما حوله لا يتقن هذه اللغة حتّى من يُعلّمه.

توصية هامة أخرى تم التأكيد عليها وهي دعوة وزارات الخارجية في الوطن العربي إلى توفير الإمكانات المادية لاعتماد العربية في المنظمات الدولية، ودعوة ممثلي الدول العربية في المحافل الدولية إلى التزام العربية في بحوثهم ومناقشاتهم... وقد ذكر أحدُ الحضور أن بعض المؤتمرات العربية تسودها اللغات الأخرى غير العربية... وأنّ العربي يلقي محاضرته باللغة الأجنبية بينما الآخرون يلقون محاضراتهم أو آراءهم كلٌّ بلغته... وهنا أسأل تُرى هل هذا الذي يتحدث بلغة الآخر وقد ألغى لغته مؤمن بلغته وهويته ووطنه؟...

لاسيما وهو يرى الفرنسي والبريطاني والروسي..... مصراً على التحدث بلغته على الرغم من معرفته بأكثر من لغة.. وهل هو الشعور بالدونية والخجل من كونهِ عربي.

إنني أخشى أن يأتي يوم تفلت فيه لغتنا من يدنا، ونبقى ملحقين بهذا الآخر علماً بأن العالم بأسره قد شهد في يوم من الأيام عظمة الإرث الأدبي واللغوي الذي تركه أجدادنا.

وهنا أعود لأؤكد على دور القيادة السياسية في عالمنا العربية في حماية هويتنا اللغوية، من خلال القرارات العاجلة بهذا الخصوص، ودعم تنفيذها كي لا تبقى المؤتمرات مجرد احتفاليات...

□□